
DESSINS D'ORNEMENTS
DE
HANS HOLBEIN
TEXTE
PAR
ÉDOUARD HIS
PARIS
BOUSSOD, VALADON & Cie
1887


$75
Holbein
57 plates
325 copies only

DESSINS D'ORNEMENTS

DE

HANS HOLBEIN

Cette Édition sur papier de Hollande a été imprimée

à 250 Exemplaires numérotés de 76 à 325

DANS LES ATELIERS DE

MM. BOUSSOD, VALADON & Cie

A ASNIÈRES-SUR-SEINE

N° 159

DESSINS D'ORNEMENTS

DE

HANS HOLBEIN

FAC-SIMILE EN PHOTOGRAVURE

TEXTE

PAR

ÉDOUARD HIS



PARIS
BOUSSOD, VALADON & CIE, ÉDITEURS

1886

INTRODUCTION



HEZ les artistes vraiment grands le génie est rarement limité à l'exercice d'un seul moyen d'expression. L'histoire des arts, et surtout des arts en Italie, abonde en exemples d'hommes également maîtres dans le triple domaine de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Giotto, le régénérateur de la peinture, fut en même temps l'auteur du campanile du dôme de Florence. Andrea Orcagna, qui construisit l'admirable tabernacle d'Or San Michele à Florence, jouissait d'une juste célébrité comme peintre. Andrea Verrocchio maniait avec une égale habileté le pinceau et l'ébauchoir. L'architecte Bramante, un des plus brillants génies de la Renaissance, débuta par la peinture, ainsi que Baldassare Peruzzi, cette gloire de Sienne. Enfin que dire du trio glorieux : Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël ? L'universalité de leur génie tient du prodige.

En Allemagne les artistes étaient soumis à des lois de corporations qui ne favorisaient guère l'expansion d'un même génie dans plusieurs sens. Nous ne connaissons pas d'allemands célèbres à la fois comme peintres et comme architectes. Toutefois Holbein, qui était bien de la trempe de ces grands maîtres dont nous venons de parler, doit avoir donné de quelque manière des preuves irrécusables de son habileté et de son expérience en matière d'architecture, puisque des documents authentiques nous attestent que, si le magistrat de Bâle lui fit des offres généreuses pour le retenir, c'est parce qu'il voulait attacher à sa ville un homme excellent dans l'art de bâtir.

Peut-être Holbein dût-il ces propositions pressantes surtout à son intelligence profonde du style de la Renaissance. Ce style, qui florissait depuis deux siècles en Italie, ne commença à se propager dans les contrées cisalpines que vers le commencement du XVI[e] siècle. Holbein était de ceux qui l'employaient avec le plus de succès, tout en lui imprimant un caractère original. Il le prodiguait dans presque toutes ses œuvres, dans les fonds architecturaux de ses tableaux et de ses fresques, même dans ses portraits, surtout dans ceux de

sa première époque, qu'il aimait à environner d'une architecture somptueuse ou à border de pilastres surmontés d'un cintre richement décoré.

Ce goût prononcé et cette science facile de l'ornement le firent rechercher, dès le commencement de son séjour à Bâle, par les industriels dont les ouvrages exigeaient des accessoirs décoratifs. C'est ainsi qu'il se faisait employer par les imprimeurs, dessinant pour eux des encadrements de titres, des vignettes, des marques d'imprimeurs et même des initiales à fonds historiés, travaux d'un ordre plus ou moins secondaire qui toutefois lui fournissaient l'occasion d'exercer son talent décoratif de la manière la plus variée. Pour les peintres verriers il ébauchait soit des armoiries, soit des sujets historiques et religieux, toujours encadrés d'ornements de style Renaissance d'une prodigieuse variété.

Déjà, durant son premier établissement à Bâle, il avait souvent travaillé pour des orfèvres et des armuriers ; mais c'est surtout en Angleterre que son talent fut goûté et recherché par les artisans de cet ordre.

Lorsqu'il devint peintre du roi, Holbein prit, entr'autres engagements, celui d'inventer et de dessiner des modèles pour les belles pièces de la vaisselle royale et pour les objets les plus divers de décor et de parure dont le roi était très amateur. Dans les dessins de cette période on remarque un style plus pur et plus étudié que dans ses travaux de début à Bâle, où la Renaissance est souvent traitée avec une licence très originale sans doute, mais peu classique. Notre recueil permet de suivre cette épuration successive de goût et de style. Nous n'avons qu'à comparer à ses ébauches de peintures murales (planches II, XVIII, XXIV, XXV) ou de vitraux (planches I, III, IV, VII, X à XVII), le projet de la superbe horloge (planche XLVII) ou celui de la fameuse cheminée monumentale (planche XLVIII) pour constater un progrès remarquable. Si les premières portent encore l'empreinte de la jeunesse, ennemie de toute contrainte, les derniers nous révèlent un génie mûr qui, prompt à se soumettre aux exigences du style, égale en pureté les maîtres les plus parfaits de la Renaissance italienne.



Si nous cédons au désir de faire précéder l'explication des pièces de ce recueil d'une courte notice biographique sur leur auteur, c'est que certains points de la vie de Holbein ont été étudiés de plus près dans ces derniers temps et que la critique de son œuvre a fait de notables progrès depuis que certaines erreurs de date ont été redressées.

Van Mander et Sandrart, les plus anciens biographes de Holbein, le font naître en 1498, sans doute sur l'autorité d'un portrait du peintre même, portant le millésime 1543 et le chiffre 45, indiquant son âge. L'original de ce portrait est malheureusement perdu, mais il en existe des gravures de Hollar et de Vorstermann reproduisant les mêmes chiffres. Quoique cette façon de fixer l'année de la naissance ne puisse prétendre à une rigoureuse exactitude, elle ne semble cependant pas s'écarter beaucoup de la vérité. En effet, on a un portrait du peintre dans sa première jeunesse, dont la date aussi bien que l'indication de l'âge donnent, sinon exactement, du moins à un an près, le même résultat. C'est un dessin de Holbein père, daté de 1511, représentant ses deux fils, Ambroise et Hans (Musée de Berlin). Au-dessus

de la tête de ce dernier se voit le chiffre 14, ce qui ferait remonter la naissance de cet enfant à l'an 1497, date qui est aujourd'hui généralement acceptée.

Le père, Hans Holbein l'aîné, était un peintre fort distingué. Ce qui reste de son œuvre dans les musées d'Augsbourg, de Munich, de Francfort, de Donaueschingen et ailleurs est très considérable. Ses nombreuses peintures ne sont pas toutes de la même valeur. Il en est une qui surpasse de beaucoup toutes les autres. C'est un rétable conservé à la Pinacothèque de Munich, dont le panneau central représente le martyre de saint Sébastien, le volet de gauche sainte Barbe, le volet de droite sainte Élisabeth entourée de lépreux. Parmi ces malheureux, on reconnaît le peintre lui-même, d'après une esquisse au crayon datée de 1515, qu'en possède le duc d'Aumale et qui porte l'inscription « Hans Holbein maler der alt » (Hans Holbein peintre le vieux). La supériorité incontestable de cette œuvre, surtout de la sainte Élisabeth, l'a fait longtemps attribuer au fils, erreur dont on est enfin revenu.

Hans Holbein naquit à Augsbourg. Son père, citoyen de cette ville, y exerçait son art; il lui arriva souvent d'exécuter ailleurs des travaux importants, mais pendant ses absences fréquentes et prolongées, sa famille restait à Augsbourg. Cette opulente cité était un des grands centres commerciaux de l'Allemagne et ses rapports directs et continus avec l'Italie permirent aux Augsbourgeois de se familiariser, plus tôt que tous les autres artistes allemands, avec le style de la Renaissance. Selon toute vraisemblance, ce fut chez son père que Hans fit son apprentissage de peintre. Son frère Ambroise, plus âgé que lui de plusieurs années, l'y avait précédé.

Vers 1515, le père ayant été appelé à Issenheim, dans la haute Alsace, pour y peindre un grand retable au couvent des Antonites, les fils quittèrent aussi leur ville natale et allèrent se fixer à Bâle. Leurs traces s'y rencontrent déjà en 1515. Un des dessins à la plume dont Hans Holbein orna les marges d'un exemplaire de l' « Éloge de la folie » d'Erasme porte cette date. Un autre travail fort curieux paraît même être antérieur à ces dessins. C'est une table couverte de peintures burlesques (à la bibliothèque de Zurich). La date ne s'y trouve pas, mais un double blason, qui en forme le centre, permet d'en fixer l'époque. Ce sont les armes de Hans Ber et de Barbara Brunner. Or, ce Ber quitta Bâle à la Saint-Jean 1515, comme enseigne d'une troupe bâloise, pour prendre part à la campagne contre François Ier, et fut tué à la bataille de Marignan, le 15 septembre de cette année. La commande de la table doit donc nécessairement avoir eu lieu avant cette guerre.

Il paraît assez probable que les deux frères Holbein travaillèrent d'abord dans l'atelier d'un maître peintre bâlois. Quelques indices nous font croire que ce fut Hans Herbst qui leur ouvrit le sien. Un portrait, représentant ce peintre et daté de 1516, se trouve à Londres dans la précieuse collection de Lord Northbrook. C'est une œuvre incontestable de notre Hans Holbein, mais qui se ressent encore de l'école de son père.

Deux beaux portraits, réunis dans un même cadre et portant tous deux la date de 1516, font déjà grand honneur à l'artiste de dix-neuf ans. Les deux personnages, Jacques Meier, bourgmestre de Bâle, et sa femme, alsacienne de naissance, y sont représentés dans un fond d'architecture d'un style plus élégant que grandiose. Deux dessins à la pointe d'argent qui ont servi d'esquisses à ces portraits, les surpassent du reste pour l'expression caractéristique des physionomies (Musée de Bâle).

Tandis qu'en 1517, Ambroise Holbein fit les démarches nécessaires pour établir un atelier à Bâle,

en se faisant inscrire à la corporation des peintres, Hans quitta cette ville et alla se fixer à Lucerne. Nous l'y voyons occupé à décorer de peintures murales la façade et l'intérieur de la maison de l'avoyer Hertenstein, auquel il avait peut-être été recommandé par le bourgmestre de Bâle, dont il avait fait le portrait. Malheureusement cette maison a dû faire place, en 1824, à une nouvelle construction et c'est à peine si, avant la démolition, les peintures qui l'ornaient ont pu être copiées au trait par un ami des arts, indigné de cet acte de vandalisme. La façade était décorée des armoiries de l'avoyer et de ses quatre épouses, de figures allégoriques, de sujets de l'histoire ancienne; au centre était représenté le triomphe de César, copie libre d'une gravure de Mantegna.

Ce séjour à Lucerne paraît avoir duré près de deux ans, car, en 1519, Holbein est encore cité, dans le livre des dépenses de cette ville, comme ayant reçu un payement pour la peinture de certaines bannières. Cependant la même année nous le retrouvons à Bâle où, le 25 septembre, il se fait recevoir membre de la corporation des peintres.

Il débute par un portrait, considéré encore de nos jours comme un chef-d'œuvre, celui de Boniface Amerbach, jurisconsulte distingué (Musée de Bâle). Le progrès, par comparaison avec les portraits de 1516, est tel que l'on s'étonnerait avec raison que Holbein, occupé de travaux vulgaires dans la petite ville de Lucerne, soit arrivé à une si grande perfection, si l'on ne voulait pas admettre qu'il ait profité de la proximité de la Lombardie, pour y faire une excursion plus ou moins longue et y étudier les œuvres de Léonard de Vinci et de son école. L'influence de ces maîtres se reconnaît non seulement dans ses portraits, mais plus encore dans ses tableaux historiques et religieux. On constate même, dans quelques-uns, certains détails d'architecture dont il ne peut avoir vu les modèles qu'en Lombardie (1). Observez notamment à cet égard un fond de construction en briques d'un caractère tout à fait italien dans le portrait d'un jeune homme qui porte la date 1518. Malheureusement cet intéressant morceau est presque inaccessible, se trouvant à Saint-Pétersbourg, dans la galerie impériale de l'Ermitage; mais une belle photographie de Braun nous en transmet le dessin et la composition.

En 1520, le 3 juillet, Hans Holbein devint citoyen de Bâle, et l'on a de bonnes raisons de supposer que ce fut aussi à peu près l'époque de son mariage. Il épousa la veuve d'un tanneur du nom de Schmid, mère d'un fils issu de son premier mariage.

Le rare talent de Holbein ne tarda pas à être apprécié par ses nouveaux concitoyens qui lui confièrent, en 1521, le soin de décorer de fresques la grande salle de l'Hôtel de Ville nouvellement construit. Il y peignit des scènes de justice incorruptible et sévère, tirées de l'histoire ancienne, et il disposa sur les piliers étroits, séparant les fenêtres, des figures allégoriques, des Vertus, le roi David et le Christ. Ces peintures, qui l'occupèrent jusque vers la fin de 1522, lui furent payées 120 florins, prix qui avait été stipulé par contrat pour les quatre parois à peindre, quoiqu'en réalité celle du fond de la salle fut restée vide. Holbein prétendit avoir amplement mérité cet argent par le travail fait, et les trésoriers n'y firent aucune objection.

Tandis que ces peintures, dont quelques esquisses au contour et des copies modernes ne donnent qu'une idée bien imparfaite, ont disparu, sauf quelques petits fragments qui se voient au Musée de Bâle,

(1) Je suis redevable de cette observation à M. Henry Geymuller, juge très compétent en cette matière.

d'autres œuvres importantes de la même époque rendent témoignage de son activité. Citons en première ligne le Christ mort, étendu dans la tombe, daté de 1521. Cette peinture d'une effrayante vérité de couleur et de dessin nous montre avec quelle étonnante précision Holbein étudiait la nature. Il avait pour modèle le cadavre d'un homme ayant, selon toute apparence, succombé à une mort violente; il lui donna le caractère du Christ mort en lui ajoutant les stigmates de la Passion. L'effet est saisissant; il n'est pas hideux comme quelques critiques l'ont dit. Cette qualification conviendrait mieux à un tableau analogue de Mathieu Grunewald qui se trouvait autrefois à Issenheim, dans l'église même où le vieux Holbein avait exécuté des travaux (Le grand retable dont ce Christ formait la prédelle se trouve aujourd'hui au Musée de Colmar). Il est possible que Holbein, l'ayant vu pendant une visite faite à son père, s'en soit laissé inspirer; mais avec quelle supériorité n'a-t-il pas traité le même sujet! La forme oblongue du Christ de Bâle fait croire que ce panneau était destiné à servir de prédelle, et peut-être est-ce pour le même autel que Holbein peignit son œuvre capitale, la Passion du Christ, tableau en huit compartiments (Musée de Bâle).

Cette œuvre a été diversement appréciée. Des juges qui, comme M. Ralph Wornum, le biographe anglais de Holbein, prennent pour points de comparaison les portraits de la période anglaise du peintre, hésiteront peut-être à reconnaître son génie et sa palette dans cette grande composition tragique. Mais quiconque aura suivi de près le développement de l'artiste, en partant des œuvres de son début à Bâle, des tableaux de sa jeunesse, de ses nombreux dessins à la plume et au lavis, et surtout de ses gravures sur bois pour l'Ancien Testament, se convaincra sans peine que ce tableau de la Passion est incontestablement de la main de Holbein. Les gestes et les poses des personnages, l'expression de leurs figures, les détails d'architecture et d'ornement, les paysages, les effets de clair-obscur de plusieurs scènes nocturnes, enfin le fini merveilleux du travail, tout en révèle absolument la paternité. Considérée séparément, chaque scène est une merveille d'art. Si l'ensemble manque un peu d'harmonie, la cause en est dans le cadre doré à larges bandes qui séparent verticalement les sujets. C'est là d'ailleurs un inconvénient qui sans doute sera corrigé tôt ou tard.

Une autre série de dix sujets de la Passion, dessinés et lavés à l'encre de Chine (Musée de Bâle), paraît avoir été faite pour des vitraux, chaque morceau étant bordé de pilastres d'un goût Renaissance un peu fantastique, encadrement familier à Holbein pour ses esquisses destinées à être traduites par l'artiste verrier. Ces dessins sont d'une invention plus spontanée et d'une composition moins étudiée que le tableau, ce qui fait que quelques-uns le préfèrent à celui-ci.

Un tableau appartenant au même ordre de sujets et probablement aussi à la même époque est la Cène, conservée au Musée de Bâle. Ce panneau doit avoir été accompagné de volets sur lesquels se complétait la composition; car on n'y trouve que neuf apôtres et encore ne voit-on du dernier, de chaque côté, que la moitié de la figure. Ce précieux fragment, sauvé des mains des iconoclastes en 1529, est d'autant plus intéressant, qu'on y sent l'influence très distincte des Cènes de Luini et de Léonard.

Un autre tableau d'église, qui pourrait bien être antérieur à la Passion et à la Cène, se trouve dans une chapelle latérale de la cathédrale de Fribourg en Brisgau. Il est divisé en deux compartiments. Celui de gauche représente la nativité du Christ; la scène se passe dans les ruines d'un palais somptueux; la lumière paraît venir de l'enfant divin, idée qui n'était plus neuve alors, car dans la même cathédrale de Fribourg, elle inspire une œuvre analogue, faisant partie du grand retable de Hans Baldung Grien, daté de 1516. La partie droite représente l'Adoration des Mages. Dans cette composition, qui se déroule devant un vaste édifice en ruines

d'une perspective surprenante, les principaux acteurs sont vraiment d'une rare noblesse, surtout la Vierge, qui surpasse en beauté toutes les autres Madones du maître. Le fondateur de ce retable, Jean Oberried de Bâle, s'est fait représenter au bas du tableau, le long du socle, avec sa femme, Amélie Zschekapürlin et leurs dix enfants; mais cette file de figures agenouillées est loin d'être traitée avec le même soin que les sujets principaux du tableau.

Pour les orgues de la cathédrale de Bâle, Holbein peignit deux volets en grisaille avec les figures de l'empereur Henri II, fondateur de l'église, et de son épouse Cunigonde sur l'un ; les figures de la Vierge et de saint Pantale, premier évêque de Bâle et martyr, sur l'autre. Malheureusement cette belle œuvre n'est plus qu'une ruine par suite de l'incurie de l'administration de la cathédrale au siècle dernier, mais le musée de Bâle en possède la belle esquisse lavée à l'encre de Chine, reproduite dans ce recueil.

Il y a une vingtaine d'années, on découvrit dans un village du canton de Soleure, sur un panneau gravement endommagé, une œuvre très importante de Holbein, signée de son monogramme H. H. et datée 1522; c'est une Madone avec l'Enfant, ayant à ses côtés saint Martin de Tours et saint Urse, le patron de Soleure, un des braves de la légion thébaine.

Ce qui rend surtout ce tableau intéressant, c'est que l'on retrouve dans la figure de la Vierge les traits rajeunis de la femme du peintre. L'enfant est celui même qui a servi de modèle dans les deux sujets du retable de Fribourg, et, quelque disgracieux qu'il soit, nous hésitons d'autant moins à le tenir pour l'enfant du peintre, que nous le retrouvons encore sur d'autres tableaux dont il sera question plus loin.

Le même millésime 1522 se voit sur deux panneaux (Galerie de Carlsruhe), représentant, l'un saint Georges, l'autre sainte Ursule, qui sont, sans nul doute, de Holbein; mais c'est là, semble-t-il, un ouvrage exécuté à bas prix pour quelque église de village. Un petit diptyque en grisaille, représentant sur le panneau de gauche le Christ couronné d'épines, sur celui de droite la Mère de douleurs, (musée de Bâle) brille comme un vrai joyau parmi les compositions religieuses de Holbein. L'expression de souffrance morale et physique dans les deux têtes est émouvante, mais le principal charme de ce chef-d'œuvre est une architecture d'une magnificence toute particulière qui encadre les deux personnages.

La fertilité du génie de Holbein trouva un vaste champ dans la décoration de la façade d'une maison de la rue de Fer à Bâle. Il y figura des colonnades, des portiques, des galeries, des statues. Une danse grotesque de paysans, peinte au-dessus de la porte d'entrée, servait d'enseigne à la maison qui s'appelait « zum Tanz » (à la Danse). Le musée de Bâle en possède l'esquisse au contour; le musée de Berlin garde un projet plus fini de la partie gauche (planche XXIV). Ce brillant ensemble, par lequel le peintre semblait faire montre de son commerce intime avec l'architecture de la Renaissance, devait être, dans sa fraîche nouveauté, une délicieuse fête pour les yeux.

Parmi les personnages de distinction qui se firent peindre par Holbein, le plus fameux est, sans contredit, Érasme de Rotterdam. Cet illustre savant s'était définitivement établi à Bâle en 1521, après y avoir fait presqu'annuellement depuis 1513, un séjour plus ou moins long. Il y était attiré par son amitié pour son éditeur Jean Froben, et aussi par la sécurité que la ville offrait à ses études. En correspondance et en rapports d'amitié avec les hommes de science et les hauts dignitaires de l'Église, il aimait à faire don de son portrait aux amis et aux protecteurs dont il cultivait le plus l'affection ou la faveur. Heureux d'avoir à sa disposition un portraitiste tel que Holbein, Érasme le mit à contribution huit ou dix fois. Trois de ces portraits

datent de 1523. Le plus connu est celui qu'on considère aujourd'hui comme une des perles de la salle carrée du Louvre. Le savant y est représenté de profil, écrivant, les yeux baissés. Holbein fit deux éditions de ce portrait.

Il est possible que l'exemplaire du musée de Bâle, peint assez légèrement sur papier, ait servi d'esquisse au chef-d'œuvre du Louvre. La date est ingénieusement indiquée; la plume du savant vient de tracer les mots : « *In evangelium Marci paraphrasis per Erasmum Roterodamum auctorem cunctis mortalibus ins[itum est]*. » Or, c'est en ces termes que commence un livre qu'Érasme écrivit en 1523.

Un autre portrait, daté de cette même année, se trouve à Longford-Castle, en Angleterre. Érasme est vu de trois quarts, dans son cabinet de travail, appuyant les deux mains sur un livre fermé. L'étude au crayon de la tête et des mains est conservée dans la collection des dessins du Louvre. Un quatrième portrait, daté de 1530, est à Parme et une répétition du même à Turin. Enfin, un petit portrait de forme circulaire de dix centimètres de diamètre, d'une finesse et d'une précision admirables, se voit au musée de Bâle.

Nous arrivons à deux ouvrages de dimension modeste, qui ont, de tout temps, excité la curiosité des visiteurs du musée de Bâle, aux deux portraits d'une jeune femme de la famille patricienne d'Offenbourg, vêtue avec une extrême élégance. Dans celui que nous croyons le premier en date, elle est censée représenter Vénus, ayant à côté d'elle un petit enfant nu, en guise de Cupidon, tenant une flèche. Cet Amour est encore l'enfant du peintre que nous avons rencontré plus jeune sur le retable de Fribourg et sur les genoux de la Madone de Soleure. L'idée chez une dame de se faire représenter en Vénus n'a rien d'extraordinaire ; nous sommes plus en peine d'interpréter le second portrait, où la même personne est figurée, assise derrière une table ou balustrade en pierre, sur le rebord de laquelle se trouve l'inscription : LAIS CORINTHIACA 1526. La dame regarde le spectateur avec un sourire provoquant ; elle a devant elle un tas de pièces d'or et le geste de sa main droite semble indiquer qu'elle en demande davantage. C'est donc bien une courtisane que Holbein a entendu représenter. Si le premier de ces portraits a été peint sur la commande du modèle, il n'en peut guère être de même du second. On est tenté de croire qu'il s'agit d'un acte de rancune ou de vengeance de la part du peintre, irrité sans doute de ce que son premier portrait eût été mal payé ou ne l'eût point été du tout. Peut-on admettre qu'il eût osé injurier gratuitement de la sorte une dame noble et honorée? On doit plutôt croire que les mœurs de la jeune femme autorisaient cette vengeance emblématique. En effet, les archives des tribunaux font mention d'une dame Dorothée d'Offenbourg qui menait une vie déshonnête.

Ces tableaux sont, du reste, des chefs-d'œuvre de délicatesse, surtout celui de la Laïs. Il est certain que Holbein s'est inspiré ici de Léonard ; on remarque dans ces têtes une tendance évidente à réaliser le type de beauté particulier au grand peintre florentin.

De tous les tableaux de Holbein, le plus discuté, surtout depuis une quinzaine d'années, est la Madone entourée de la famille du bourgmestre Jacques Meier. Il en existe deux exemplaires. L'un, appartenant au grand-duc de Hesse, se trouve dans son palais à Darmstadt. L'autre, plus connu, est considéré comme une des pièces capitales de la célèbre galerie de Dresde.

Une exposition d'œuvres de Holbein, organisée à Dresde en 1871, fournit l'occasion de confronter les deux rivales, placées l'une à côté de l'autre. La majorité des experts en peinture, parmi lesquels des juges autorisés, déclarèrent le tableau de Darmstadt l'unique original, celui de Dresde n'étant,

d'après eux, qu'une copie du XVIIe siècle. Mais ce dernier avait aussi ses défenseurs, surtout parmi les artistes. Cinquante brochures et bon nombres d'articles de journaux décidèrent soit pour, soit contre l'authenticité de la Madone de Dresde. L'impression plus favorable que cette dernière produit sur un grand nombre de personnes, est d'ailleurs parfaitement justifiée, car il faut savoir que l'original de Darmstadt a été indignement maltraité par des restaurateurs barbares. Non seulement il est recouvert d'un vernis épais et presque brun qui altère l'harmonie de la gamme particulière à Holbein, mais il présente en outre des repeints tels, que même les contours des parties les plus caractéristiques des figures trahissent les corrections. Le restaurateur, ne comprenant pas la beauté un peu germanique de la Vierge, s'est fait un devoir de l'italianiser, de même que, désapprouvant sans doute la mine un peu maussade de l'enfant divin, il lui a relevé les coins de la bouche dans l'intention de le faire sourire. Les portraits de la famille Meier ont subi des altérations du même genre. Un examen approfondi a démontré qu'il n'y a d'intact que les vêtements, les mains de la Madone et celles du bourgmestre, les deux pieds et la main gauche de l'enfant Jésus. La belle copie de Dresde, ayant été faite avant cette malheureuse restauration, nous révèle en quelque sorte l'état primitif de l'original et semble ainsi présenter dans les têtes un caractère plus holbeinesque. Chose singulière et qui a beaucoup compliqué la question, la copie se distingue de l'original par plusieurs corrections assez importantes et, ne craignons pas de le dire, heureuses. La plus saillante de ces améliorations consiste en une proportion plus harmonieuse entre l'architecture et le groupe des personnages. Dans la Madone de Darmstadt, la coquille qui surmonte la niche pèse sur la figure de la Vierge qui, de sa tête couronnée, en touche presque le bord. De même les têtes de Meier et de la vieille femme (que l'on croit être sa première épouse) se heurtent aux consoles. Dans la copie de Dresde la niche est considérablement rehaussée. La tête de la Madone se détache du centre de la coquille et les consoles reposent sur des pilastres, laissant un intervalle convenable au-dessus des têtes des donateurs.

Quant à la date de cette œuvre, il faut la marquer vers la fin du premier séjour de Holbein à Bâle, en raison de l'âge de la jeune fille qui figure sur le tableau, et à laquelle on ne peut guère donner moins de treize ans. Le second mariage de Meier, dont elle est issue, n'a certes pas eu lieu avant 1512, sa première femme étant morte le 16 février 1511. Or, en admettant qu'une fille soit née vers 1513, nous pouvons en conclure que c'est vers 1526, que Holbein peignit le tableau où elle figure.

C'est le dernier travail important que Holbein ait exécuté dans cette période. La Réforme qui se propageait, exerçait un effet désastreux sur les arts. Le maître était réduit à des travaux indignes de lui. Des livres de comptes mentionnent un payement de 2 livres 10 sols pour la peinture de quelques écussons dans la petite ville de Waldenbourg.

Avant d'accompagner notre artiste en Angleterre, jetons un coup d'œil sur une des productions de son activité qui, non moins que ses tableaux et ses peintures murales, attestent son génie. Ce sont ses dessins pour la gravure sur bois, art spécialement cultivé à Bâle, la ville par excellence des imprimeurs. Ceux-ci avaient, surtout à cette époque, l'habitude d'orner les titres de leurs livres de bordures plus ou moins riches, de frontispices et de vignettes. Le texte même renfermait souvent des gravures dues à de véritables artistes.

Il serait trop long de vouloir énumérer toutes celles que Holbein dessina pour cet usage. Il suffira

de mentionner quelques-uns de ses travaux qui firent peut-être plus pour la popularité de son nom, que ses tableaux d'église et ses portraits.

Tels sont les quatre-vingt-onze illustrations de l'Ancien-Testament et plus encore les simulacres de la Mort. Un graveur incomparable, Hans Lützelburger, les tailla pour des éditeurs de Lyon, Melchior et Gaspard Trechsel; mais sa mort prématurée, survenue en 1526, l'empêcha de les achever. Les deux suites de gravures ne parurent pour la première fois qu'en 1538; celle de l'Ancien-Testament simultanément dans une édition in-folio de la Vulgate, et dans un recueil séparé portant le titre : *Historiarum veteris instrumenti icones,* avec un quatrain français pour texte explicatif de chaque image. Ces publications, surtout celle des Simulacres, eurent un succès immense, attesté par le grand nombre d'éditions, de traductions et de contrefaçons, qui se succédèrent.

Holbein dessina aussi pour Lützelburger un « Alphabet de la Mort, » les vingt-quatre lettres de la grandeur d'un pouce carré, avec des fonds analogues aux simulacres, merveille de finesse, tant pour le dessin que pour la gravure. L'exemplaire de Bâle porte le nom imprimé du graveur, *Hans Lutzelburger formschnider genant Frank* (Hans Lützelburger graveur sur bois, surnommé Frank).

D'autres gravures, dans lesquelles on reconnaît l'heureuse collaboration de ces deux éminents artistes, sont de la plus grande rareté. On n'en connaît qu'un très petit nombre d'exemplaires. Telles sont les deux gravures de forme oblongue représentant, l'une le trafic des indulgences, l'autre le Christ considéré comme la vraie lumière *(Christus vera lux)*. Toutes deux ont une tendance essentiellement satirique, et sont dirigées contre le clergé et les abus de l'Église; elles indiquent clairement de quel côté étaient les sympathies de Holbein dans cette lutte des esprits.

On doit à un autre graveur très habile la planche fameuse représentant *Érasme* debout sous un portique du plus beau style Renaissance. La pose du savant qui appuie une main sur le torse du Terme, son symbole, l'esprit et le caractère exprimés dans les traits de sa figure, la riche et pure élégance de l'architecture, tout est également admirable dans cette composition. La gravure a servi de frontispice aux *Opera omnia* d'Érasme, qui ne parurent qu'en 1540 chez Froben, mais elle doit avoir été faite quelques années avant cette date.

Longtemps avant 1526, Érasme semble avoir encouragé Holbein à aller chercher fortune en Angleterre. En y envoyant, en 1524, deux de ses portraits, le savant avait demandé l'avis de son ami Thomas Morus sur cette intention du peintre. Morus répondit, le 28 décembre 1524, qu'il craignait que Holbein ne trouvât pas l'Angleterre aussi fructueuse qu'il se l'imaginait, mais que lui, Morus, ferait son possible pour qu'elle ne se montrât pas trop stérile au peintre.

Ce ne fut qu'en septembre 1526, que Holbein réalisa son projet. Il prit la route d'Anvers où il avait à remettre une lettre d'Érasme à son ami Petrus Aegidius, dans laquelle le peintre est recommandé à peu près en ces termes : « Le porteur est celui qui m'a peint. Je ne veux pas t'incommoder en te le recommandant, quoique ce soit un peintre fort distingué. Au cas qu'il désirât visiter Quentin (Matsys) et que tu n'eusses pas le temps de l'y conduire, fais-lui montrer la maison par ton valet. Ici les arts gèlent (*Hic frigent artes*). Il se rend en Angleterre, afin d'y ramasser quelques pièces d'or. Tu pourras en toute confiance lui remettre des lettres. »

Thomas Morus, fidèle à la promesse faite à son ami, reçut le peintre à sa maison de Chelsea de

la façon la plus hospitalière. Il se fit peindre par lui, ainsi que toute sa famille, et il faut croire que ce fut l'admirable réussite de ces portraits qui détermina plusieurs personnes haut-placées de sa connaissance à suivre son exemple.

C'est ainsi que Holbein exécuta le portrait de l'archevêque Warham de Canterbury (qui est au Louvre et dont une répétition est restée à la résidence épiscopale de Lambethhouse) et le superbe portrait de Henry Guildford (au château de Windsor). Ce fut aussi pendant son premier séjour en Angleterre, qu'il fit un merveilleux portrait de Nicolas Kratzer, astronome du roi (au Louvre). Il est daté 1528.

Ce premier séjour en Angleterre dura à peine deux ans. En 1528, le 29 août, nous retrouvons Holbein à Bâle achetant, au prix de 300 florins, une maison située au faubourg Saint-Jean et donnant sur le Rhin.

C'est alors aussi qu'il apporta à Érasme l'esquisse à la plume du tableau qu'il avait fait de la famille Morus. Le tableau a disparu, mais la précieuse esquisse se trouve au musée de Bâle. Quoiqu'elle ne soit faite qu'au trait, il y a dans les têtes une précision de caractère étonnante, et la ressemblance était parfaite, au jugement d'Érasme qui écrivit à Marguerite Roper, fille de Morus : « Je ne puis exprimer par des paroles la joie intime que mon cœur éprouva, lorsque le peintre Holbein me présenta toute votre famille dans une effigie si heureuse que difficilement j'aurais pu mieux vous contempler, si j'avais été auprès de vous ! »

A cette époque encore, Holbein a dû faire le portrait de sa femme et de ses deux enfants aînés, chef-d'œuvre d'une éloquente vérité, d'un faire large, mais en même temps d'une touche moelleuse (musée de Bâle). Cette précieuse peinture est exécutée sur une simple feuille de papier, peut-être parce que l'auteur pouvait ainsi l'emporter plus facilement. La femme n'est ni très jeune ni belle. Elle semble avoir beaucoup pleuré pendant l'absence de son mari, car ses yeux sont gonflés et rougis. Elle tient sur son genou gauche une fillette de deux ans, tandis que son fils Philippe, âgé d'environ six ou sept ans, un excellent garçon à en juger sur l'apparence, s'appuie contre son genou droit. L'œuvre était datée, mais il ne reste du millésime que les trois premiers chiffres 152., le dernier devant incontestablement être un 8 ou un 9.

Le magistrat de Bâle, malgré les dissensions religieuses et politiques qui agitaient alors la bourgeoisie, ne voulut pas laisser chômer un maître tel que Holbein ; il le chargea d'achever, dans la salle du conseil, la série de peintures commencée par lui en 1521. Holbein peignit sur le mur du fond de la salle deux sujets de l'Ancien-Testament, Roboam provoquant par des menaces imprudentes une partie de ses sujets à la défection, et le prophète Samuel maudissant le roi Saül pour n'avoir pas obéi au commandement du Seigneur. Ces deux compositions, dont les ébauches, lavées à l'encre de Chine et légèrement coloriées, se voient au musée de Bâle, paraissent de beaucoup supérieures à celles qu'il avait faites huit ans auparavant. Le peintre reçut pour son travail soixante-quinze florins qui lui furent payés successivement du 6 juillet au 18 novembre 1530.

Pendant qu'il y travaillait, le 18 juin, il eut, avec beaucoup d'autres bourgeois, à se justifier de n'avoir point participé à la communion instituée dans l'église de Bâle après l'abolition du culte catholique en 1529. Il donna pour réponse qu'il demandait, avant de s'approcher de la table du Seigneur,

qu'on lui expliquât mieux la signification du saint mystère. Il paraît que les éclaircissements qu'on lui fournit le satisfirent, car il ne persista pas dans son refus.

En 1531, le 30 mars, Holbein accrut sa propriété en achetant au prix modeste de 70 florins, une petite maison à côté de la sienne. Sa famille s'était augmentée, pendant ce séjour de trois ans, d'une fille et d'un fils. Il était encore à Bâle le 7 octobre 1531, jour où il reçut un payement de 14 florins pour la peinture de deux cadrans à la porte du Rhin. Nous ignorons en quoi consistait ce travail. Peut-être s'agissait-il d'un encadrement allégorique.

En 1532, Holbein est de nouveau à Londres. Cette date se trouve sur le beau portrait du négociant George Gyzin, au musée de Berlin. Mais cette seconde absence n'est nullement au gré du magistrat de Bâle. Par une missive datée du 2 septembre 1532, il invite le peintre à rentrer auprès de sa femme et de ses enfants, lui promettant une rente de 30 florins, en attendant que des temps meilleurs permettent une plus large rétribution.

Il est peu probable que Holbein se soit laissé tenter par ces propositions. Étant entré en relations avec plusieurs membres du Steelyard, dont il fit les portraits, il fut bientôt employé par cette corporation de négociants allemands à des travaux plus considérables. Lorsqu'en mai 1533 la bourgeoisie de Londres fit les plus grands efforts pour fêter dignement le mariage de Henry VIII avec Anne de Boleyn, en décorant splendidement les rues et les places situées sur le passage du cortège royal de la Tour de Londres à l'abbaye de Westminster, la compagnie du Steelyard érigea un pompeux échaffaudage décoré de tableaux allégoriques, et ce travail fut confié à Holbein. Le musée de Berlin en possède l'ébauche de la main du maître. (Planche II).

Mais ce n'est pas seulement pour des décorations éphémères que son talent fut mis en réquisition par la corporation allemande. Elle le chargea de revêtir de peintures allégoriques son « Guildhall » ou grande salle de réunion et de banquets. Holbein mit en regard *les Triomphes de la Richesse et de la Pauvreté*. Ces deux compositions étaient peintes à la détrempe sur toile, avec figures de grandeur naturelle. Toute trace en a disparu et l'on ne peut s'en faire une idée qu'à l'aide de l'esquisse originale de l'une de ces toiles, *le Triomphe de la Richesse*, conservée au musée du Louvre. Le peintre romain Zucchero, qui copia ces peintures en 1574, ne les jugea pas inférieures aux œuvres de Raphaël.

A partir de ce temps, Holbein s'adonna presqu'exclusivement au portrait, préférence d'autant plus regrettable, qu'avec la maturité de l'âge son talent de composition s'était de plus en plus développé, de même que son goût et son sentiment du style s'étaient épurés. C'est une vérité dont nous pouvons nous convaincre grâce à quelques ébauches de très petite dimension, représentant la plupart des scènes de l'Ancien-Testament et destinées à des objets de parure pour être exécutées soit en ciselure soit en peinture sur émail.

Nous ignorons à quelle époque exacte Holbein obtint la charge de peintre du roi. Ce ne fut probablement pas avant 1536, car on ne connaît de lui aucun portrait d'Anne de Boleyn, ni rien qui se rattache à cette malheureuse reine. Par contre il exécuta en 1537 une grande peinture à la détrempe dans la résidence royale de Whitehall, représentant Henry VIII et la reine Jane Seymour, et au second plan le père et la mère du roi. Cette célèbre peinture fut malheureusement détruite par un incendie qui ravagea le château en 1698.

Un portrait de Jane Seymour, qui se trouve à la galerie du Belvédère, à Vienne, date probablement de 1536, année du mariage de Jane avec le roi. Celle-ci étant morte en couche le 24 octobre 1537, les conseillers du roi prirent aussitôt à tâche de lui trouver une nouvelle épouse; on songea à Christine de Danemark, veuve,

encore très jeune, du duc Sforza de Milan. Holbein fut envoyé à Bruxelles où siégeait alors la cour impériale, pour y faire le portrait de cette princesse, nièce de Charles V. Quoiqu'il ne lui fût accordé que trois heures pour fixer les traits du noble modèle, le peintre réussit à la pleine satisfaction des intéressés. Ce portrait, appartenant au duc de Norfolk, est exposé à la galerie nationale à Londres. La princesse est représentée en pied, vêtue de grand deuil.

Des raisons politiques s'étant opposées à l'union projetée, les conseillers du roi choisirent pour leur maître une autre princesse, ce qui fut pour Holbein une nouvelle occasion de passer sur le continent (Juillet 1539). Il rapporta de ce voyage le portrait d'Anne de Clèves, aujourd'hui au salon carré du Louvre.

Entre ces deux voyages, Holbein fut envoyé, comme en témoignent les livres des dépenses royales *(his majestys household expences)*, dans la haute Bourgogne pour certaines affaires du roi *(certeyn his gracis affares)*, déplacement qui lui valut une gratification de dix livres sterl. Nous ignorons de quelle nature pouvaient être ces certaines affaires. Quoi qu'il en soit, Holbein profita de ce voyage pour se rendre à Bâle auprès des siens et y séjourna plusieurs semaines.

Ses concitoyens l'honorèrent et le fêtèrent de leur mieux et le magistrat réitéra ses offres pour l'engager à rester à Bâle. Un contrat fut même dressé du consentement de Holbein le 16 octobre 1538. Bourgmestre et Conseil y déclarent, qu'en considération de la sympathie qu'ils ont pour leur cher citoyen Hans Holbein et en appréciation de sa célébrité comme peintre et de son expérience en matière d'architecture et autres, on lui accorderait pour toute sa vie une rente de 50 florins, payable par trimestre, sans compter la rétribution qu'on lui donnerait en outre pour ses travaux de peinture, lorsqu'on lui en commanderait. Mais comme il prétend qu'il ne pourra prendre son congé du roi avant deux ans, concession lui serait faite de séjourner encore deux ans en Angleterre. Pendant ce temps sa femme recevrait une rente de 40 florins, mais dès son retour d'Angleterre il toucherait son traitement de 50 florins. Et comme son art, beaucoup trop supérieur pour être prodigué sur de vieux murs, ne serait peut-être pas assez lucratif s'il restait toujours à Bâle, il lui serait loisible de faire deux ou trois voyages par an en France, en Angleterre, à Milan et dans les Pays-Bas pour y vendre ses tableaux, comme aussi d'accepter des pensions de la part des rois, des princes, des seigneurs et des villes.

Ce contrat en due forme est approuvé par Holbein même et, s'il ne s'y conforma pas dans la suite, c'est sans doute parce qu'il ne réussit pas à rompre ses engagements avec le roi. Il recevait de celui-ci depuis 1538 trente livres sterl. de gages qui lui étaient payés trimestriellement et par anticipation. En 1540 il reçut même d'avance le montant d'une année entière ce qui ne l'empêcha pas de toucher à chaque trimestre ses 7 livres 10 sh. Cette année était précisément celle de son retour projeté à Bâle; on comprend qu'après une pareille libéralité il ne pouvait guère demander son congé du roi. Au reste sa réputation de peintre croissait de jour en jour et, la haute aristocratie l'ayant adopté comme portraitiste attitré, il se voyait retenu en Angleterre par de solides avantages.

Le nombre des portraits qu'il fit à cette époque doit avoir été très considérable. Il avait l'habitude de commencer par fixer les traits de ses modèles au crayon sur papier. Il y notait les couleurs des yeux, des cheveux, des vêtements; c'est d'après ces esquisses et ces données qu'il peignait son portrait, sauf, probablement, à l'achever en face du modèle. La bibliothèque royale de Windsor contient quatre-vingt-cinq de ces esquisses de portraits et beaucoup se trouvent éparses dans les collections et dans les musées

du continent. Quoiqu'il soit probable que Holbein ait exécuté en peinture la majeure partie de ces portraits, il n'en reste aujourd'hui qu'un très petit nombre qui répondent aux esquisses. L'incurie des possesseurs et les troubles civils, qui ont fait tant de ravages dans les châteaux de la noblesse anglaise, paraissent les avoir cruellement décimés. En revanche, on attribue à Holbein à peu près tous les portraits du XVI[e] siècle qui se trouvent en Angleterre, sans se soucier des nécessités de la chronologie. A une exposition nationale de portraits organisée à Londres en 1866, soixante-trois morceaux figuraient attribués à Holbein, parmi lesquels neuf seulement étaient authentiques. La proportion est la même pour la galerie royale de Hamptoncourt, où la critique sérieuse a réduit à deux les vingt-sept originaux prétendus du maître.

Sans vouloir énumérer tous les portraits que nous connaissons de la seconde période anglaise de Holbein, nous nous bornerons à citer quelques-uns des plus fameux. Tel est celui de l'orfèvre Morett (à la galerie de Dresde) que l'on regarde comme un chef-d'œuvre du maître et dont la même galerie possède également l'esquisse au crayon. Non moins admirable est le portrait en grandeur naturelle du duc de Norfolk conservé au château de Windsor. Le duc est représenté en costume riche avec les attributs de ses hautes charges, la chaîne de l'ordre de la Jarretière, le bâton de grand-chambellan et celui de grand-maréchal d'Angleterre. La galerie du Belvédère à Vienne possède le portrait d'un vieillard de quatre-vingt-huit ans, John Chamber, médecin du roi. Le même personnage se retrouve dans un grand tableau représentant la corporation des chirurgiens et des barbiers, aux pieds du roi, qui leur accorde certains privilèges. On a voulu attribuer cette triste peinture à Holbein, mais elle est à tous égards indigne de sa main. Toute la part qu'il peut y avoir prise se bornerait à la composition initiale et à des croquis pour les têtes; mais l'exécution presqu'entière est d'une main maladroite; et la figure la moins attribuable à Holbein est celle du roi, assis comme un magot sur un trône.

Des nombreux portraits de Henry VIII, conservés en Angleterre, il n'en est pas un qui puisse prétendre à être un original de Holbein. Nous ne pouvons reconnaître comme tel qu'un portrait de provenance inconnue, qui se trouve dans la galerie du prince Torlonia, à Rome. La magnificence de la parure royale a offert au peintre une heureuse occasion de montrer sa prodigieuse habileté pour l'imitation des étoffes, des ornements et surtout des broderies.

Dix jours avant de mourir, Jane Seymour avait donné le jour à un fils, le prince Edward, qui, unique rejeton mâle de Henry VIII, faisait toutes ses délices. Il est donc naturel qu'un portrait du prince de la main de Holbein dût remplir de joie le cœur du roi. Aussi résulte-t-il des comptes royaux que le peintre lui avait fait présent d'un portrait d'Edward pour les étrennes de 1539, à quoi le roi répliqua par le don d'une coupe en or surmontée d'un couvercle, du poids de 10 onces et demie, travail de l'orfèvre du roi, Cornélis. Ce portrait pourrait être celui qui se trouve à la galerie de Hannover et dans lequel la naïveté enfantine est si admirablement exprimée. L'esquisse s'en trouve dans la collection de Windsor, avec un autre portrait du prince, âgé d'environ cinq ans.

Il nous reste à dire un mot des portraits représentant le peintre lui-même. Le musée de Bâle en possède un de sa main sur lequel il paraît âgé de vingt-cinq à vingt-huit ans. Holbein s'y montre sous les traits d'un homme vraiment beau, aux cheveux et aux yeux châtains, à la bouche petite, au nez et au menton bien formés, la tête sans barbe, d'un ovale parfait, l'expression et le regard pleins d'intelligence.

C'est bien l'homme qu'Érasme pouvait hardiment recommander à ses puissants amis d'Angleterre. Un autre portrait du peintre, daté de 1543, dont l'original, aujourd'hui perdu, faisait au XVIIe siècle partie de la précieuse collection de Lord Arundel, a été reproduit en gravure par Hollar et par Vorstermann. Ce dernier graveur paraît avoir serré de plus près l'original, car, en tenant compte de la différence d'âge, on reconnaît dans son estampe les traits du portrait de Bâle. Il en est tout autrement pour la gravure de Hollar. Cet artiste, d'une fertilité prodigieuse, n'excellait pas dans la précision du dessin. Un portrait enfin, dessiné au pastel, qui se trouve à la galerie des offices à Florence (salle des portraits d'artistes) semble avoir quelque rapport avec l'eau-forte de Hollar. Il est attribué à Holbein en dépit de l'infériorité choquante du travail. Cette détestable caricature ne peut en aucune manière représenter le même personnage que le beau portrait de Bâle, tout compte tenu de la différence d'âge et de l'addition d'une barbe. Les traits sont d'une laideur repoussante, nez court et gras, bouche de travers, menton fuyant. Les yeux d'un bleu clair verdâtre, ne sauraient être ceux de Holbein.

En 1540, notre artiste fit un héritage. Son oncle Sigismond Holbein, qui avait été pendant de longues années compagnon d'atelier de son frère Hans l'aîné, venait de mourir à Berne où il s'était retiré depuis plus de vingt ans. Il institua son neveu Hans légataire de tout ce qu'il possédait dans la ville de Berne, sa maison avec cour et jardin, son argenterie, son or et argent à l'usage de la peinture, ses couleurs, ainsi que tous ses outils de peintre. Le testament est daté du 6 septembre 1540; l'oncle mourut avant le 18 novembre, car nous savons qu'à cette date le magistrat de Berne invita l'héritier à envoyer un mandataire pour accomplir les formalités de la succession. La femme de Holbein fit choix de son fils du premier lit, le tanneur Franz Schmid, qui fut muni d'un plein pouvoir de recevoir, d'acquitter, de vendre, etc.

Peut-être Holbein, grâce à cet héritage, put-il entrevoir le jour du retour et espérer de vieillir en paix dans sa ville, au milieu de sa famille; mais il ne survécut pas longtemps à son oncle. Il mourut de la peste à Londres en 1543 (octobre ou novembre).

En retrouvant en 1861 dans les archives de la cathédrale de Saint-Paul le testament de Holbein, M. Black a pu préciser la date de sa mort, que les biographes antérieurs avaient toujours reculée de onze ans, le faisant mourir en 1554. Dans ce testament qui semble avoir été fait à la hâte et en présence du danger mortel, Holbein ordonne que tout son bien soit vendu, ainsi que son cheval, afin de payer ses dettes, savoir 10 livres 13 shillings 7 pence sterl. au maître Anthony, serviteur du roi à Greenwich et 6 livres sterl. au maître Jean d'Anvers, orfèvre. En outre il fixe pour l'entretien de ses deux enfants qui sont en nourrice, une pension de 7 shill. 6 pence par mois.

Parmi les témoins de cette dernière volonté figurent ses deux créanciers, Antoine Snecher, armurier du roi, et Jean d'Anvers, orfèvre. Ce dernier est aussi exécuteur testamentaire. C'était un des orfèvres pour lesquels Holbein inventait et dessinait ces beaux projets de vaisselle et de joaillerie. La ravissante coupe de la planche XXVII porte le commencement de son nom. Nous apprenons, par les documents qui font suite au testament, que Holbein habitait alors à Londres la paroisse Saint-Andrew Undershaft. Cette pièce nous révèle encore un fait curieux; Holbein avait à Londres des enfants issus d'une liaison illégitime, pour l'entretien desquels il fixait une pension, sans faire aucune mention de leur mère.

Sa famille légale était du reste à l'abri de l'indigence. Sa veuve avait recueilli l'héritage de Berne.

Lorsqu'elle mourut en 1549, inventaire fut dressé de tout son bien. Nous y trouvons un ample mobilier, beaucoup de vaisselle et de linge, une batterie de cuisine complète, deux coupes en vermeil avec leurs couvercles, six gobelets en argent, une douzaine de cuillers plaquées d'argent, deux obligations hypothécaires et, détail curieux, une valise contenant la garde-robe du défunt mari, savoir : une barette noire, une cape à l'espagnole garnie de velours, un pourpoint en armoisin (taffetas de Florence) couleur de fumée, un pourpoint en satin noir, un pourpoint en soie rouge cramoisi, un autre en damas noir.

Quant aux enfants de Holbein, l'aîné, Philippe, que nous voyons dans le portrait de famille, avait été mis par le père en apprentissage chez un orfèvre à Paris, Jacques David, natif de Bâle. Il est même assez probable que le père le conduisit lui-même chez son patron à son retour en Angleterre en 1538. Le contrat d'apprentissage avait été signé pour une période de six ans, mais ce terme écoulé, David refusa au jeune homme son congé et lui suscita des chicanes de toutes sortes. Le magistrat de Bâle intervint en faveur du jeune Holbein en novembre 1545. Quelques années plus tard nous retrouvons ce Philippe Holbein à Lisbonne. Il se fixa enfin dans la ville natale de son père, à Augsbourg, où il fonda un égrisage de diamants.

La petite fille Catherine, que dans le portrait de famille nous voyons assise sur les genoux de sa mère, épousa en 1545 un boucher, Jacques Gyssler, veuf et père en 1549, d'une fille déjà mariée. La seconde fille, Cunigonde, qui ne peut être née avant 1529, se maria à un meunier du nom de Syff. Elle eut une nombreuse postérité qui s'est perpétuée à Bâle dans les familles les plus considérées de la génération actuelle. Enfin le fils cadet, Jacques, qui avait aussi appris l'orfèverie, mourut à Londres en 1552. A la mort de sa mère, en 1549, il est encore mentionné comme mineur. Quant au fils du premier mariage de la femme de Holbein, François Schmid, auquel Wornum et d'autres ont donné trop d'importance, il était mort avant sa mère, laissant une femme et deux enfants.



ES dessins reproduits dans ce recueil appartiennent, à peu d'exceptions près, aux musées des deux villes, dans lesquelles Holbein a passé la plus grande partie de sa vie d'artiste, Bâle et Londres.

La collection des dessins et des tableaux de Holbein, qui forme aujourd'hui le plus précieux trésor du Musée de Bâle, est due aux soins et au grand sens artistique de deux jurisconsultes distingués, Boniface Amerbach, contemporain du peintre, et son fils Basile, mort en 1590. Tous deux possédèrent la noble ambition de rassembler dans leur cabinet de curiosités et d'objets d'art tout ce qu'ils purent recueillir du maître qui avait illustré leur ville pendant nombre d'années.

Les dessins de Holbein que possède le Musée britannique furent légués à la nation anglaise en 1752 par un heureux collectionneur, sir Hans Slaone.

C'est dans ces deux collections que nous avons puisé la plupart des dessins reproduits dans le présent ouvrage. Les autres reproductions ont été exécutées d'après les originaux conservés dans la collection de M. William Mitchell, de Londres (Planche XXVII, 2 et 3), au Musée royal de Berlin (Planches XV, XXIV, LI), au Musée du Louvre (Planches XVIII, XIX, XX), et à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford (Planche XLV). Les Directeurs de ces établissements, ainsi que M. W. Mitchell, ont facilité notre tâche avec une bonne grâce parfaite; nous les prions d'agréer l'expression de notre gratitude.

LES ÉDITEURS

BOUSSOD, VALADON & Cie

DESCRIPTION

DES PLANCHES

PLANCHE I (Frontispice)

Écusson ; de chaque côté, un lansquenet armé d'une hallebarde est debout sous un arc flanqué de deux colonnes d'un style de fantaisie et surmonté d'un entablement en demi-cercle. Dans le fond, on entrevoit un paysage suisse. Esquisse pour une peinture sur verre ; dessin lavé à l'encre de Chine. (Musée de Bâle.)

PLANCHE II

Portail dans le style de la Renaissance, encadrant une porte à ogive. Esquisse pour une peinture décorative ; dessin lavé à l'encre de Chine avec de légères teintes rougeâtres sur le marbre des colonnes et des frises. (Musée de Bâle.)

PLANCHE III

Écusson sans inscription, supporté par deux licornes qui se tiennent sur le seuil d'un édicule de style Renaissance. Au fond, à droite, un château. Esquisse pour peinture sur verre ; dessin lavé à l'encre de Chine avec de légères teintes rougeâtres sur quelques parties. (Musée de Bâle.)

PLANCHE IV

Terme auréolé, symbole d'Érasme, se dressant dans une campagne découverte. L'encadrement est formé par un portique Renaissance. Une tablette sans inscription est suspendue au milieu du cintre. Dans l'espace figurant le ciel, on lit : *Concedo nulli*. Esquisse pour une peinture sur verre, faite probablement pour Érasme. Dessin lavé à l'encre de Chine. (Musée de Bâle.)

PLANCHE V

Armoiries de Petrus Fabrinus, d'Augsbourg, compatriote de Holbein, recteur de l'Université de Bâle en 1523. Ces armoiries sont figurées sur un rideau jaune, suspendu devant un portique Renaissance à deux colonnes de marbre vert. Peinture à la gouache sur vélin. (Registre matricule de l'Université de Bâle.)

PLANCHE VI

La Vierge, entourée de rayons, avec l'enfant Jésus, debout sur un piédestal, dans une niche cintrée en coquille ; à ses pieds, à gauche, un chevalier agenouillé, dans l'attitude de l'adoration. Le fond architectural est orné de sculptures. (Ce dessin semble avoir été fait pour la décoration d'un autel où la Madone devait figurer en ronde bosse, ainsi que le donateur.) Dessin à la plume, lavé au bistre. (Musée de Bâle.)

PLANCHE VII

Sainte Élisabeth de Hongrie, debout dans une niche voûtée dont la coupole est supportée par neuf colonnes de formes variées. A ses pieds sont agenouillés : à gauche, un chevalier dans l'attitude de l'adoration ; à droite, un pauvre lépreux à demi-nu, auquel la Sainte verse à boire dans une écuelle qu'il lui tend. Dessin lavé au bistre. (Musée de Bâle.)

PLANCHES VIII, IX

Esquisses pour les volets de l'orgue de la cathédrale de Bâle.

VIII. — *Volet de gauche*. L'empereur Henri II, fondateur de la cathédrale, et son épouse Cunégonde. Entre les deux personnages se voit une partie de la cathédrale. (Holbein, pour augmenter l'effet pittoresque, a traité librement la perspective.)

IX. — *Volet de droite*. La Vierge, pressant dans ses bras l'enfant Jésus. et saint Pantale, premier évêque de Bâle et martyr. Entre les personnages un groupe de petits anges, chantant et sonnant de la trompette.

Deux dessins lavés au bistre. (Musée de Bâle.) (Les volets, peints sur toile en camaïeu, sont également au Musée de Bâle, mais très endommagés.)

PLANCHES X, XI, XII, XIII, XIV

Cinq dessins représentant différentes scènes de la Passion du Christ. Ces dessins font partie d'une suite de dix sujets empruntés à la Passion.

Chacun d'eux est encadré de motifs d'architecture, conçus dans le style exubérant que Holbein adoptait de préférence pour ses projets de vitraux. Aussi croyons-nous qu'ils ont été exécutés pour un peintre verrier.

Nous avons choisi les cartons qui présentent le plus d'intérêt au point de vue ornemental.

X. — Jésus couronné d'épines. De chaque côté, deux pilastres qui supportent une architrave ornée de guirlandes de fruits et de figures d'anges.

XI. — Pilate se lavant les mains. L'encadrement présente les mêmes motifs, traités un peu différemment.

XII. — *Ecce Homo*. Les deux pilastres bordant le sujet sont réunis, à leur extrémité supérieure, par deux consoles dont les volutes se touchent.

XIII. — Le Christ portant sa croix. Les colonnes qui bordent le sujet sont surmontées de vases reliés ensemble par des rinceaux de feuilles, au milieu desquels est une tête dans un médaillon.

XIV. — Le Christ mis en croix. Deux piliers, ornés à la base d'un satyre ailé et portant des massacres en guise de chapiteau, sont surmontés d'un arc cintré sous lequel court une guirlande.

Dessins lavés à l'encre de Chine. (Musée de Bâle.)

PLANCHE XV

Écusson supporté par deux lansquenets, sous un portique flanqué, de chaque côté, d'une couple de colonnes. Sur la corniche, à gauche, Judith portant la tête d'Holopherne; sur celle de droite, Lucrèce se poignardant. Dans la frise de l'entablement, un combat d'hommes nus et de chevaux. Esquisse pour une peinture sur verre; dessin lavé à l'encre de Chine. (Musée de Berlin.)

PLANCHE XVI

Saint Pantale, premier évêque de Bâle et martyr, dans un encadrement d'architecture laissant voir à travers les baies un paysage suisse. Esquisse pour peinture sur verre; dessin lavé au bistre. (Musée de Bâle.)

PLANCHE XVII

La Vierge avec l'enfant Jésus. Même architecture que dans le sujet précédent, mais vue du côté opposé. Esquisse pour peinture sur verre ; dessin lavé au bistre. (Musée de Bâle.)

PLANCHES XVIII, XIX, XX

XVIII. — Projet pour la décoration de la façade d'une maison à pignon. Les intervalles entre les étages sont décorés de figures de sirènes et de dieux marins dont les corps, se recourbant en spirale, finissent en arabesques. Une perspective simulée encadre la porte d'entrée, au-dessus de laquelle un écu est soutenu par des anges. Sous la fenêtre du rez-de-chaussée, deux chiens se disputent un os. A l'étage supérieur, trois géants s'efforcent de passer dans les entre-colonnements. (Ce dessin est composé dans le genre de Holbein, et quelques parties, comme par exemple l'entourage du portail, sont dessinées dans sa manière ; toutefois, quelques détails paraissent trahir une autre main.) Dessin lavé à l'encre de Chine, avec les fonds des frises coloriés en bleu. (Musée du Louvre.)

XIX. — Partie inférieure de la même façade.

XX. — Partie supérieure de la même façade.

PLANCHE XXI

N° 1

Croquis au trait d'une gaîne de dague décorée d'un triomphe romain. (Musée de Bâle.).

N° 2

Coupe unie, sur un pied richement ciselé. Dessin lavé à l'encre de Chine. (Musée de Bâle).

N° 3

Ébauche d'une gaîne de poignard, ornée d'une danse macabre. Dessin lavé à l'encre de Chine. (Musée de Bâle.)

PLANCHE XXII

N° 1

Croquis pour un encadrement de fenêtre, de style Renaissance, devant être exécuté en peinture murale. Dessin lavé à l'encre de Chine. (Musée de Bâle.)

N° 2

Listel avec des rinceaux de vigne, dans lesquels se jouent huit ours, tandis qu'un homme, assis au milieu d'eux, joue de la flûte et bat du tambour. Dessin lavé à l'encre de Chine. (Musée de Bâle.)

N° 3

Croquis d'un cadre à miroir devant être exécuté en relief. Le bas du socle est orné d'une sirène. Une figurine est assise à chaque extrémité du socle. Chaque colonnette est surmontée d'un petit amour; un troisième est assis au faîte. Contre-épreuve d'un dessin à la plume. (Musée de Bâle.)

N° 4

Croquis à la plume d'un griffon, accompagné d'une répétition avec variante. (Musée de Bâle).

PLANCHE XXIII

N° 1

Marque de l'imprimeur Jean Froben : un caducée surmonté d'une colombe et tenu par deux mains sortant d'un nuage. L'encadrement est formé par deux colonnes à chapiteaux très saillants, supportant un arc cintré. Gouache. (Musée de Bâle.)

N° 2

Gaîne de poignard, ornée de feuillages, sur fond noir. Un cartouche porte la date 1529, époque à laquelle Holbein se trouvait à Bâle. Dessin à la plume. (Musée de Bâle.)

N° 3

Gaîne de poignard. Dans le compartiment supérieur, le jugement de Pâris. Au-dessous, Thisbé se perçant le sein à la vue du cadavre de Pyrame. Dans le troisième compartiment, Vénus debout devant une niche cintrée en coquille avec l'Amour qui, les yeux bandés, tend son arc. Dans le quatrième, une tête en médaillon. L'extrémité inférieure est formée par une tête de bélier. Croquis à la plume. (Musée de Bâle.)

PLANCHE XXIV

Partie gauche de la façade de la maison " Zum Tanz " (A la danse) à Bâle. (Holbein s'est plu à métamorphoser en palais du style de la Renaissance une vieille maison gothique.) Le rez-de-chaussée, avec sa porte et ses fenêtres à ogives, est orné de colonnes qui supportent un plancher sur lequel

on voit un groupe de paysans dansant au son d'une cornemuse et d'un hautbois. Le premier étage, qui a deux fenêtres, l'une étroite, l'autre large, est décoré de trois pilastres; à côté du pilastre central, un guerrier romain en sentinelle. Au-dessus des fenêtres se trouve une galerie supportée par des consoles. L'étage supérieur présente des colonnades, des voûtes, des pilastres, des têtes en médaillons, des frises, etc. Aquarelle. (Musée de Berlin.)

PLANCHE XXV

Nos 1, 2, 5

Trois croquis de frises, au trait. (Musée de Bâle.)

N° 3

Croquis à la plume pour la façade d'une maison. A droite, colonne, piliers, frises, etc. A gauche, Charlemagne assis. (Musée de Bâle.)

N° 4

Frise; enfants chassant le lièvre, et rinceaux, etc. Dessin lavé à l'encre de Chine. (Musée de Bâle.)

PLANCHE XXVI

N° 1

Gobelet avec couvercle; le pied repose sur des têtes de chérubins. Dessin au trait. (Musée de Bâle.)

N° 2

Grand hanap à couvercle surmonté d'une figurine représentant une femme nue. A droite, une répétition du pied avec variante. Dessin au trait. (Musée de Bâle.)

N° 3

Gobelet à couvercle surmonté d'une figurine représentant la Justice. Ébauche à la plume. (Musée de Bâle.)

PLANCHE XXVII

N° 1

Coupe avec un couvercle surmonté d'une figurine qui tient d'une main une torche, de l'autre un livre. La partie droite est la contre-épreuve de la partie gauche, sauf pour la figurine, dont une

répétition variée se trouve à gauche avec contre-épreuve à droite. Sur le bord du couvercle, on lit : HANS VON ANT[WERPEN], c'est-à-dire Jean d'Anvers. Ce personnage, orfèvre du Roi, fut l'ami de Holbein, et l'un des témoins de son testament. Contour à la plume, les figurines légèrement ombrées. (Musée de Bâle.)

N° 2

Coupe avec un pied orné de têtes de bélier. Dessin lavé à l'encre de Chine. (Appartient à M. W. Mitchell, de Londres.)

N° 3

Coupe avec un pied orné de têtes d'anges. (Appartient à M. W. Mitchell, de Londres. Ces deux dessins faisaient autrefois partie de la collection de Richard Bull, ami de Horace Walpole, qui habitait Northcote, dans l'île de Wight.)

PLANCHE XXVIII

N° 1

Coupe surmontée d'un haut couvercle, sur lequel sont figurés deux amours portant des flambeaux; au pied, deux autres amours tenant des fleurs; sur la paroi du vase des entrelacs et deux têtes d'empereurs romains. Dessin à la plume. (Musée de Bâle.)

N° 2

Coupe surmontée d'un couvercle orné de dauphins, et reposant sur un pied entouré de colonnettes. Il est difficile de déterminer avec exactitude la destination de cet objet, qui peut être une salière ou un pot à onguent. Dessin lavé à l'encre de Chine. (Musée de Bâle.)

N° 3

Coupe surmontée d'un couvercle sur lequel repose une couronne. Les bords de cette coupe se recourbent en dehors et sont supportés par des satyres. Croquis à la plume. (Musée de Bâle.)

PLANCHE XXIX

Dague à exécuter avec ciselures d'or; pierres précieuses enchâssées dans la poignée et dans la gaîne. La gaîne n'est figurée que sur moitié de sa largeur, l'autre moitié devant être la répétition du même motif à contresens. La poignée est une variante du n° 3 de la planche XXX. Dessin à la plume lavé à l'encre de Chine. (Musée britannique.)

PLANCHE XXX

N° 1

Poignée d'épée à exécuter avec ciselures d'or et pierres précieuses; les ovales indiquent la place des pierres précieuses. Dessin à la plume. (Musée de Bâle.)

N° 2

Fragment d'une poignée d'épée à exécuter avec ciselures d'or et pierres précieuses; variantes diverses pour les quillons. Contre-épreuve d'un dessin à la plume. (Musée de Bâle.)

N° 3

Pommeau et garde d'une dague; variante du pommeau figuré planche XXIX. Dessin à la plume. (Musée de Bâle.)

PLANCHE XXXI

N° 1

Gaîne de coutelas à exécuter avec ciselures d'or et pierres précieuses; les ovales indiquent la place des pierres précieuses. Contre-épreuve d'un dessin à la plume. (Musée de Bâle.)

N° 2

Surtout de table avec variantes pour plusieurs détails; la partie gauche est seule traitée. Dessin à la plume. (Musée de Bâle.)

N° 3

Poire à poudre. Dessin à la plume. (Musée de Bâle.)

PLANCHE XXXII

N° 1

Dague; le pommeau est orné d'un trophée d'armes; sur la gaîne est figuré le triomphe de Bellone. La gaîne semble dessinée d'après Holbein, mais le pommeau n'est pas dans la manière du maître.

N° 2, 3

Petits ornements niellés; usage inconnu.

N°s 4, 5

Pommeaux de dague.

N°s 6, 7

Ceinturons avec boucle.

N°s 8, 9, 10

Pommeaux de dague.

N°s 11, 12

Extrémités de ceinturons.

Dessins lavés à l'encre de Chine. (Musée britannique.)

PLANCHE XXXIII

N°s 1, 2, 3, 5, 6

Ornements pour pièces d'orfèvrerie.

N° 4

Petit écusson oblong pour broche.

N° 7

Ornement en feuillage pour monture de pierres fines.

N° 8

Moitié de cadre pour monture de bijoux.

N° 9

Moitié de cadre; même usage.

N° 10

Monture de pierres fines.

N°s 11, 12

Montures de pierres fines, avec variantes.

N° 13

Agrafe ou boucle.

N° 14

Monture d'une pierre fine.

N° 15

Nielle.

N° 16

Monture d'une pierre fine.

Dessins lavés à l'encre de Chine. (Musée britannique.)

PLANCHE XXXIV

N° 1

Broche garnie de trois diamants, entourée d'une banderole en spirale portant les mots MI . LADI . PRINSIS. Dessin lavé à l'encre de Chine. (Musée britannique.)

Nos 2, 3

Bracelets. Croquis à la plume. (Musée de Bâle.)

N° 4

Broche garnie de trois diamants et de trois perles, entrelacée d'une banderole portant les mots MI . LADI . PRINSIS. Dessin. (Musée britannique.)

N° 5

Broche (?). (Musée britannique.)

N° 6

Écusson oblong surmonté d'une banderole. (Musée britannique.)

N° 7

Fermoirs. (Musée britannique.)

Nos 8, 9

Nielles. (Musée britannique.)

Nos 10, 11, 12

Bracelets. (Musée britannique.)

PLANCHE XXXV

N° 1

Gaîne de dague. Croquis au trait.

N°s 2, 3, 4, 5

Ornements d'orfèvrerie.

N° 6

Fragment de bracelet avec medaillon portant une tête de renard.

N° 7

Bracelet avec médaillon portant un bélier.

N° 8

Bracelet orné de perles et de diamants.

N° 9

Bracelet orné de perles et de diamants.

N° 10

Chaînette.

N° 11

Arabesques.

Dessins lavés à l'encre de Chine. (Musée britannique.)

PLANCHE XXXVI

N° 1

Nielle en forme de disque (Musée de Bâle.)

N° 2

Disque avec six poissons formant rayons. (Musée britannique.)

N° 3

Nielle; arabesques inscrites dans un carré. (Musée de Bâle.)

Nos 4, 5

Émaux; arabesques inscrites dans un disque. (Musée britannique.)

N° 6

Émail; arabesques inscrites dans un disque avec écusson au centre. (Musée britannique.)

N° 7

Disque avec ornement en manière de cordelette double. (Musée de Bâle.)

N° 8

Disque; la partie supérieure de l'ornement est seule indiquée. (Musée de Bâle.)

N° 9

Émail; arabesques inscrites dans un carré. (Musée de Bâle.)

N° 10

Émail; arabesques inscrites dans un disque. (Musée britannique.)

N° 11

Disque; l'ornementation n'est indiquée qu'en partie. (Musée britannique.)

N° 12

Disque avec ornement en manière de cordelette simple. (Musée de Bâle.)

PLANCHE XXXVII

Nos 1, 2, 3, 5

Fragments de bordures; blanc et noir.

N° 4

Bordure semi-circulaire à arabesques; noir sur blanc.

Nos 6, 7

Bordures semi-circulaires à arabesques : blanc sur noir.

No 8

Bordure semi-circulaire : blanc sur noir.

No 9

Bordure semi-circulaire à exécuter en relief.

No 10

Bordure semi-circulaire à arabesques à exécuter en nielle.

No 11

Bordure semi-circulaire à ornements Renaissance ; blanc sur noir.

Nos 12, 13

Détails d'ornements semi-circulaires à arabesques : blanc sur noir.

No 14

Ornements à arabesques ; noir sur blanc.

No 15

Bordure semi-circulaire ; blanc sur noir.

No 16

Ornement semi-circulaire en forme d'éventail, avec bordure Renaissance ; blanc sur noir.

Dessins lavés à l'encre de Chine. (Musée britannique.)

PLANCHE XXXVIII

Nos 1, 2, 3, 4, 5, 8

Panneaux ornés d'arabesques ; blanc sur noir.

No 6

Moitié de panneau, comportant un ornement central et une bordure, dont les motifs sont variés.

La bordure est exécutée en noir sur blanc: la partie centrale en blanc sur noir. Le milieu du panneau est occupé par un monogramme inscrit dans un cercle; on a proposé de traduire ce monogramme par les mots *Milady Mary*, mais on n'y parvient qu'en empruntant la lettre D, qui se trouve à l'angle droit de la bordure.

N° 7

Ornement de style oriental; blanc sur noir. Exécuté au quart.

Dessins lavés à l'encre de Chine. (Musée britannique.)

PLANCHE XXXIX

Nos 1, 2, 3, 4, 6, 7, 10, 12

Monogrammes divers en caractères romains, attribués à Holbein.

N° 5

Pendeloque formée des lettres R et E, réunies par une cordelette qui, au centre, entoure une pierre fine; au-dessous des lettres pendent trois perles.

N° 8

Médaillon formé d'un monogramme ornementé dans lequel sont enchâssées dix pierres fines.

N° 9

Petit écusson portant en monogramme les lettres A et H; face et profil.

N° 11

Médaillon formé des lettres A et H en monogramme; au centre, une pierre fine.

Dessins lavés à l'encre de Chine. (Musée britannique.)

PLANCHE XL

N° 1

Esquisse pour le sceau de Charles Brandon, duc de Suffolk; tête de lion arrachée, lampassée et couronnée, inscrite dans le cordon de l'Ordre de la Jarretière sur lequel est inscrite la devise : *Honni soit qui mal y pense;* en exergue, la légende :

CAROLVS . DVX . SVFFYCIE . PRO . HONORE . SVO . RICHEMOND.

N° 2

Emblème : une main sortant des nuages et appuyée sur un livre que supporte un rocher; au-dessous, dans un cartouche, cette devise : *Servar' voglio quel che ho guirato* (sic).

N° 3

Variante du précédent.

Nos 4, 6

Écusson aux armes de Holbein : tête de taureau surmontée d'une étoile, le mufle bouclé.

N° 5

Écusson aux armes de Holbein, entouré de lambrequins et surmonté d'un casque portant des cornes entre lesquelles est une étoile.

N° 7

Médaillon : jeune homme endormi auprès d'une fontaine; banderoles et ornements.

N° 8

Médaillon : le centre est occupé par une sorte d'écusson.

N° 9

Composition allégorique formée de deux cornes d'abondance d'où sortent des fleurs, de deux dauphins et d'un compas ouvert aux branches duquel des serpents sont enlacés; sur une banderole cette devise : PRUDENTEMENT ET PAR COMPAS INCONTINENT VIENDRAS.

N° 10

Médaillon : le centre est occupé par une Annonciation qu'entoure cette légende : ORIGO MUNDI MELIORIS; les bords sont ornés de marguerites.

N° 11

Médaillon : le centre est occupé par une représentation de la Trinité qu'entoure cette légende : TRINITATIS GLORIA SATIABIMUR; les bords sont ornés d'une couronne de roses.

Dessins. (Musée britannique.)

PLANCHE XLI

N° 1

Joyau : buste de femme portant une pierre précieuse d'un grand volume; au bas sont suspendues trois perles en poire. Les mots *Well Laydi Well*, écrits dans le carré réservé pour la pierre, semblent n'avoir aucun rapport avec elle.

N°s 2, 3

Pendeloques ornées chacune de deux grandes pierres et de trois perles en poire.

N° 4

Joyau à exécuter en orfèvrerie à jour : au centre, un diamant entouré de six perles; au bas, une perle.

N° 5

Joyau à exécuter en orfèvrerie à jour : au centre, quatre diamants et trois perles; au bas, une perle en poire.

N° 6

Joyau en forme de lyre : au centre, une pierre fine entourée de feuillages à jour; au bas, une perle en poire; devise : DARE MULTO BEATIUS QUAM ACCIPERE.

N° 7

Joyau : sirène accompagnée de deux cornes d'abondance; cinq diamants et trois perles.

N° 8

Joyau en forme de losange : au centre, une pierre précieuse; dans chaque angle, une autre pierre; dans les intervalles, une perle; au bas, une perle en poire.

N°s 9, 10, 11, 12

Joyaux : pierres fines et perles.

Dessins. (Musée britannique.)

PLANCHE XLII

N° 1

Joyau ovale suspendu à une chaîne : au centre, une grande pierre ovale; dans chaque angle, une pierre carrée; dans les intervalles, deux perles; au bas, une grosse perle en poire; fond d'or émaillé.

N° 2

Joyau en forme de losange suspendu à un ruban : même disposition que le précédent; perles et pierres plus grosses.

N° 3

Joyau rond : au centre, une croix formée par cinq pierres précieuses; bordure de pierres et de perles alternant par une et trois; au bas, une grosse perle en poire.

N° 4

Joyau en forme de losange, suspendu à une chaîne : même disposition que le n° 2; une seule perle dans les intervalles; au bas, une grosse perle en poire.

N° 5

Joyau en forme de losange, suspendu à une chaîne : au centre, une grosse pierre; dans chaque angle, une pierre; dans les intervalles, trois perles; au bas, une grosse perle en poire.

La richesse de ces joyaux donne à croire qu'ils ont été exécutés pour la maison royale d'Angleterre. Dessins. (Musée britannique.)

PLANCHE XLIII

N° 1

Joyau rond : cinq pierres sur fond d'émail; au bas, une grosse perle en poire.

N° 2

Joyau formé du monogramme H et I (peut-être HENRY et JANE); au centre, une grosse pierre précieuse; au bas, trois perles en poire.

N° 3

Joyau formé du monogramme R et E; dans les angles, des pierres; au bas, trois grosses perles en poire.

Nº 4

Calendrier portatif en forme de cylindre, indiquant les signes du zodiaque, les mois et les jours.

Nº 5

Pendeloque en forme de cœur, au bas, trois perles en poire; sur le cœur sont figurees deux tourterelles se becquetant; légende : TURTURUM CONCORDIA.

Nº 6

Pendeloque en forme de cœur; encadrement d'orfèvrerie; au bas, trois perles.

Nºˢ 7, 8

Glands.

Nº 9

Cinq ornements formés de deux grosses perles serties dans un travail d'orfèvrerie.

Nº 10

Croix en or avec ornements en filigrane; perles à l'intersection des bras.

Dessins. (Musée britannique.)

PLANCHE XLIV

Nºˢ 1, 2

Modèles de reliures pour livre d'heures; sur les plats, les initiales T, I, W.

Nºˢ 3, 4

Modèles d'écrins à bijoux; arabesques en blanc sur noir.

Dessins. (Musée britannique.)

PLANCHE XLV

Coupe de Jeanne Seymour. Le couvercle est surmonté d'une couronne royale et d'un écusson tenu par deux anges. Les parois, richement ciselées, sont ornées de médaillons présentant des bustes en haut-relief. Le bord supérieur, orné également d'une ciselure très fine, est garni de fleurs dont le cœur est formé

par une pierre précieuse. A la partie inférieure, la même garniture est répétée, mais elle présente dans les intervalles des fleurs les initiales H et I (HENRY et JANE) réunies par un nœud d'amour. Sur le rebord du pied et sur celui du couvercle, on lit la devise de Jeanne Seymour : BOUND TO OBEY AND SERVE. — Cette coupe, d'une magnificence singulière, a été exécutée pour l'épouse de Henri VIII et faisait encore partie du trésor royal d'Angleterre à l'avènement de Charles I[er], en 1625. Le Roi, par un document de cette même année 1625, autorisa le duc de Buckingham et d'autres lords à se faire délivrer certains joyaux de la couronne, et entre autres cette coupe qui est ainsi décrite : « *Item a faire standing Cupp of Goulde, garnished about the Cover with eleaven Dyamonds, and two poynted Dyamonds about the Cupp, seaventeene Table Dyamonds and one Pearle Pendent uppon the Cupp, with theis Words* BOUND TO OBEY AND SERVE, *and* H *and* I *knitt together; in the Topp of the Cover the Queens Armes, an Queene Janes Armes boulden by twoe Boyes under a Crowne Imperiall, weighing Threescore and five ounces and a halfe.* » — Item, une belle coupe d'or garnie autour du couvercle de onze diamants et de deux diamants pointus; autour de la coupe, dix-sept diamants en table et un pendant de perle sur la coupe, avec ces mots : BOUND TO OBEY AND SERVE, et H et I entrelacés; au sommet du couvercle, les armes de la Reine Jane tenues par deux enfants, sous une couronne impériale. Le poids est de soixante-cinq onces et demie. — (RYMER, Foedera, t. XVIII, p. 236.) Dessin. (Bibliothèque Bodléienne à Oxford. Une esquisse de cette coupe se trouve au Musée britannique.)

PLANCHE XLVI

N° 1

Groupe de deux anges placés dos à dos; paraît être un croquis pour le groupe surmontant l'horloge représentée à la planche XLVII.

N° 2

Deux termes supportant le pied d'un vase.

N° 3

Femme nue supportée par une sphère.

N° 4

Pied ciselé d'un vase; fragment.

N° 5

Femme nue agenouillée et adossée à une sphère.

N° 6

Coupe sur un socle Renaissance; croquis légèrement indiqué.

Dessins. (Musée britannique.)

PLANCHE XLVII

Horloge monumentale composée d'un sablier, de deux cadrans solaires tenus par des enfants nus, et d'une horloge mécanique reposant sur la tête de ces mêmes enfants. Une inscription relate que cette horloge fut exécutée pour Antoine Denys, chambellan du Roi, qui en fit présent à Henri VIII, le jour de l'an 1544 (v. st.). Quoique l'exécution de ce merveilleux travail de ciselure et d'horlogerie ait dû exiger un travail assez long, le dessin n'en paraît pas moins appartenir à la dernière période de la vie de Holbein, c'est-à-dire aux années 1542 ou 1543. Il a appartenu à Mariette et à Horace Walpole. Dessin lavé à l'encre de Chine. (Musée britannique.)

PLANCHE XLVIII

Cheminée monumentale. Le monument est à deux étages, dont chacun est surmonté d'un riche entablement et flanqué de chaque côté d'une couple de colonnes. L'étage inférieur présente un foyer spacieux surmonté d'un tympan cintré; le milieu du tympan est occupé par un médaillon encadré d'une couronne de fruits. Dans le médaillon, on voit une femme dans une attitude suppliante devant un roi assis sur son trône, peut-être Esther devant Assuérus, ou encore Bathséba demandant au roi David d'assurer après lui le trône à son fils Salomon, sujet que Holbein a également traité dans ses *Icones*. Le reste du tympan, de part et d'autre du médaillon, est rempli par des cavaliers combattant. L'étage supérieur est divisé en six panneaux, trois en largeur et deux en hauteur. Celui du milieu, dans la partie supérieure, est occupé par les armes du Roi tenues par un lion et un dragon. Au-dessous se lit la devise royale : DEV ET MON DROIT. Le panneau de gauche montre le chiffre H (HENRICUS) et la fleur de lys; celui de droite, le monogramme HR (HENRICUS REX) et la herse, autre emblème du même roi. Dans le panneau, placé au-dessous des armes royales, on voit une autre bataille entre cavaliers romains. Les deux panneaux de gauche et de droite sont occupés par des médaillons avec les figures allégoriques de la Charité et de la Justice. Cette cheminée devait être placée dans le palais royal de Bridewell. Ce dessin appartient sans doute à la dernière période de la vie de Holbein. On admire dans cette composition, d'une imagination prodigieuse, une connaissance épurée et parfaite du style de la Renaissance pour la disposition comme pour le décor.

Le Musée britannique paya ce dessin 32 guinées à la vente du peintre Jonathan Richardson, en 1842. Horace Walpole en parle dans ses " Anecdotes of painting in England " (édition de 1762, t. I, page 94) : « Peacham mentionne un dessin d'une cheminée pour le nouveau palais du roi à Bridewel », et dans une édition postérieure : « J'ai un grand dessin de lui (Holbein) pour une magnifique cheminée. Je n'en connais pas de pareil ». Walpole avait donc eu l'heureuse chance d'acquérir ce fameux dessin, dont il n'avait auparavant qu'une imparfaite connaissance par la mention qu'en fait Peacham. Dessin à la plume, lavé à l'encre de Chine, avec quelques parties légèrement coloriées. (Musée britannique.)

PLANCHE XLIX

Partie inférieure de la même cheminée.

PLANCHE L

Partie supérieure.

PLANCHE LI

Projet pour le couronnement de l'arc de triomphe élevé par les marchands allemands du *Steelyard*, à l'occasion du mariage d'Anne de Boleyn avec Henri VIII et de son entrée solennelle à Londres le 31 mai 1533. Ce couronnement est une sorte de représentation du Parnasse : Apollon joue de la harpe, assis sur un trône que surmonte l'aigle impériale ; à droite et à gauche, les Muses chantent et jouent de divers instruments. Devant Apollon, une fontaine à deux vasques. — Il est probable qu'Apollon et les Muses furent représentés par des personnages vivants. Suivant les chroniqueurs contemporains, du vin du Rhin coulait de la fontaine. (Musée de Berlin.)

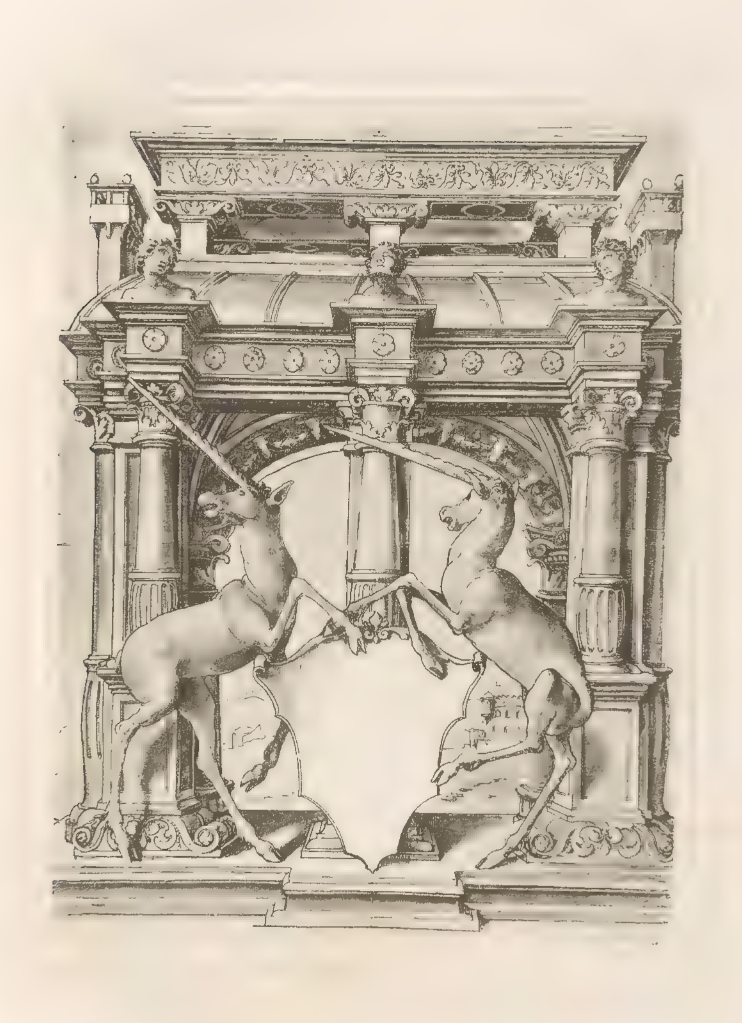




ASNIÈRES. — IMPRIMERIE BOUSSOD, VALADON ET Cie, 2, AVENUE DE COURBEVOIE


DESSINS D'ORNEMENTS
HANS HOLBEIN
TEXTE
ÉDOUARD HIS
PARIS
BOUSSOD. VALADON & Cie
1887






CONCEDO NVLLI
TERMI
NVS

















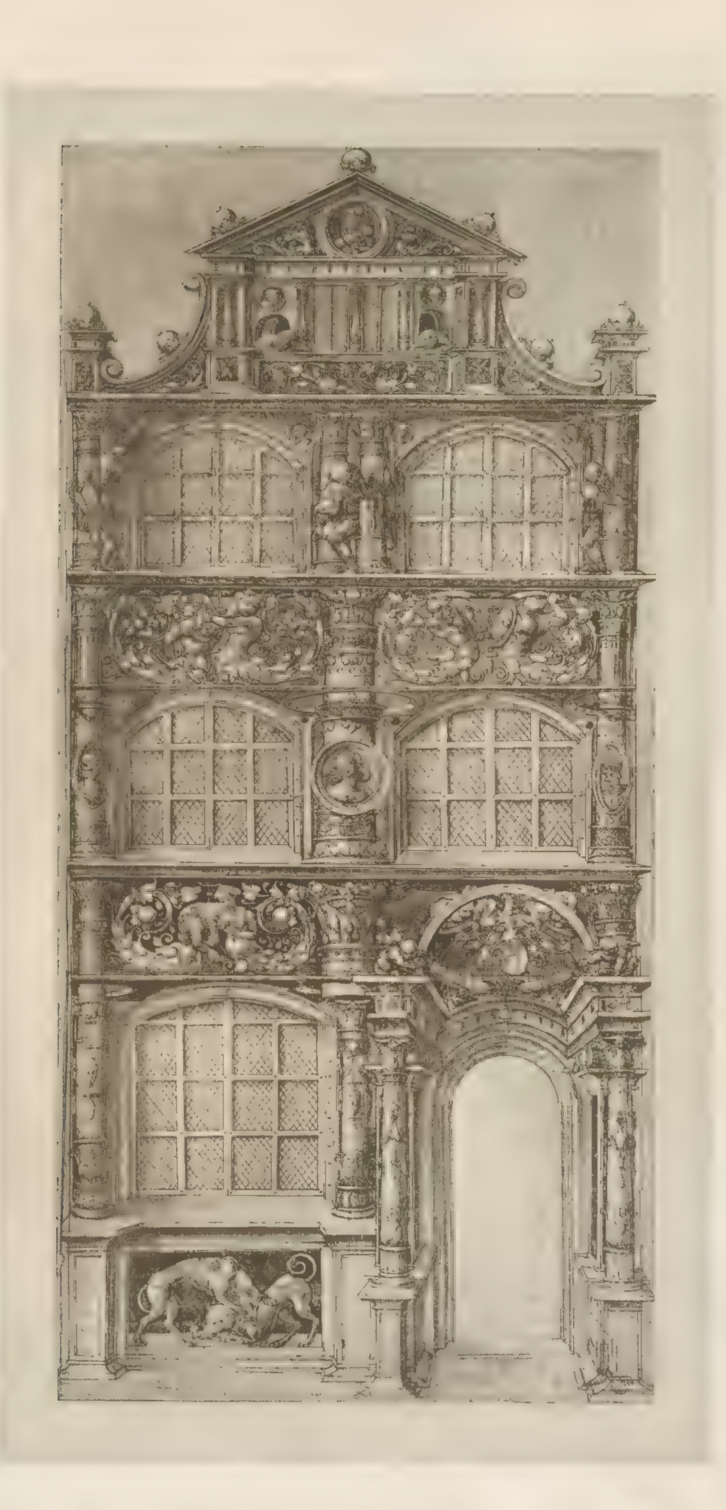


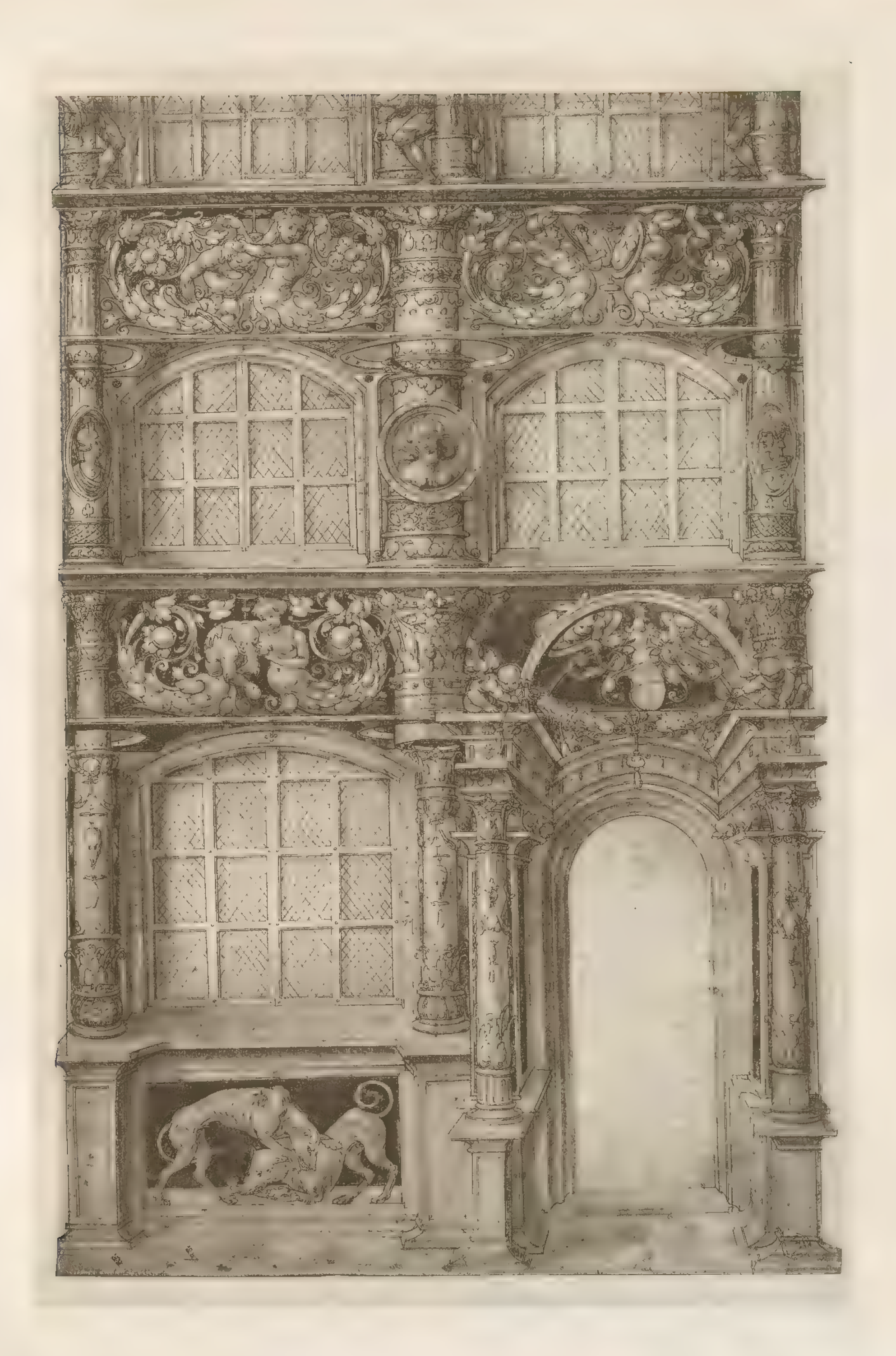


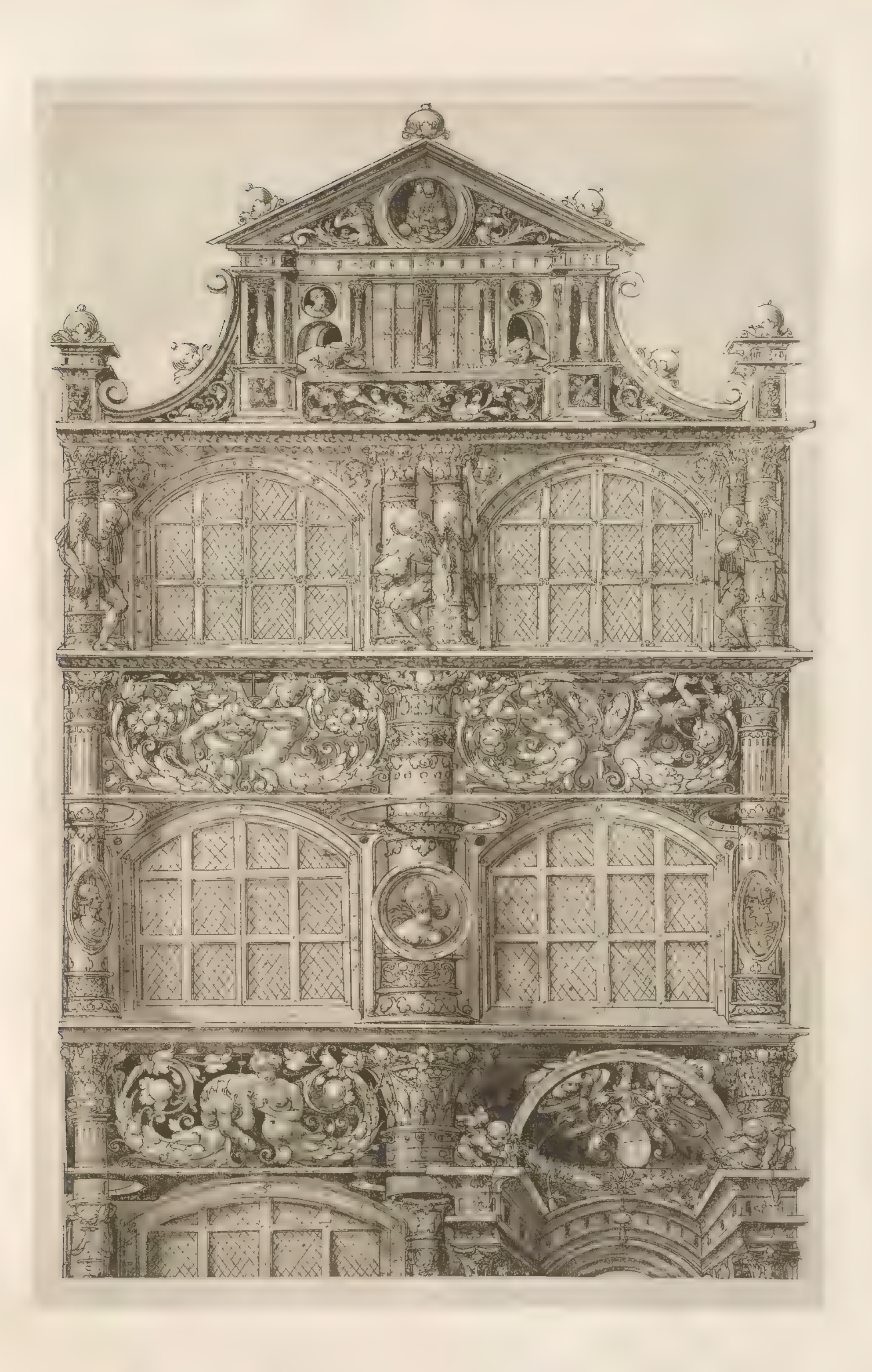


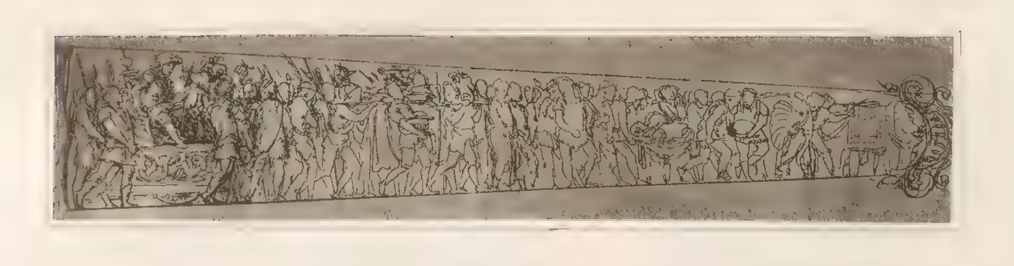






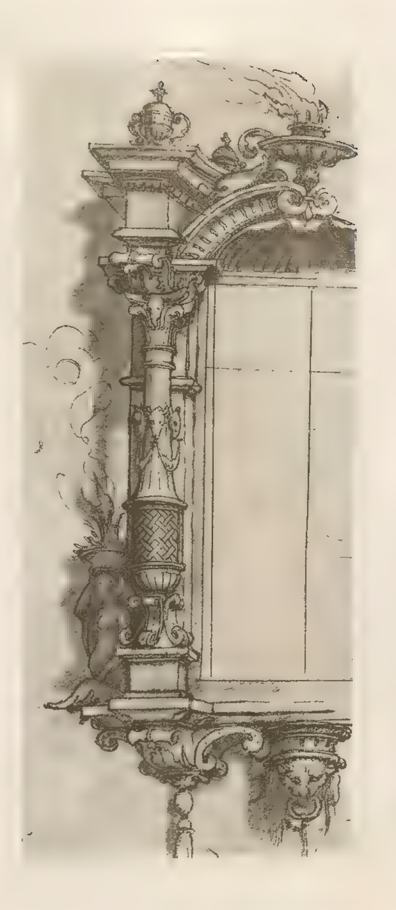














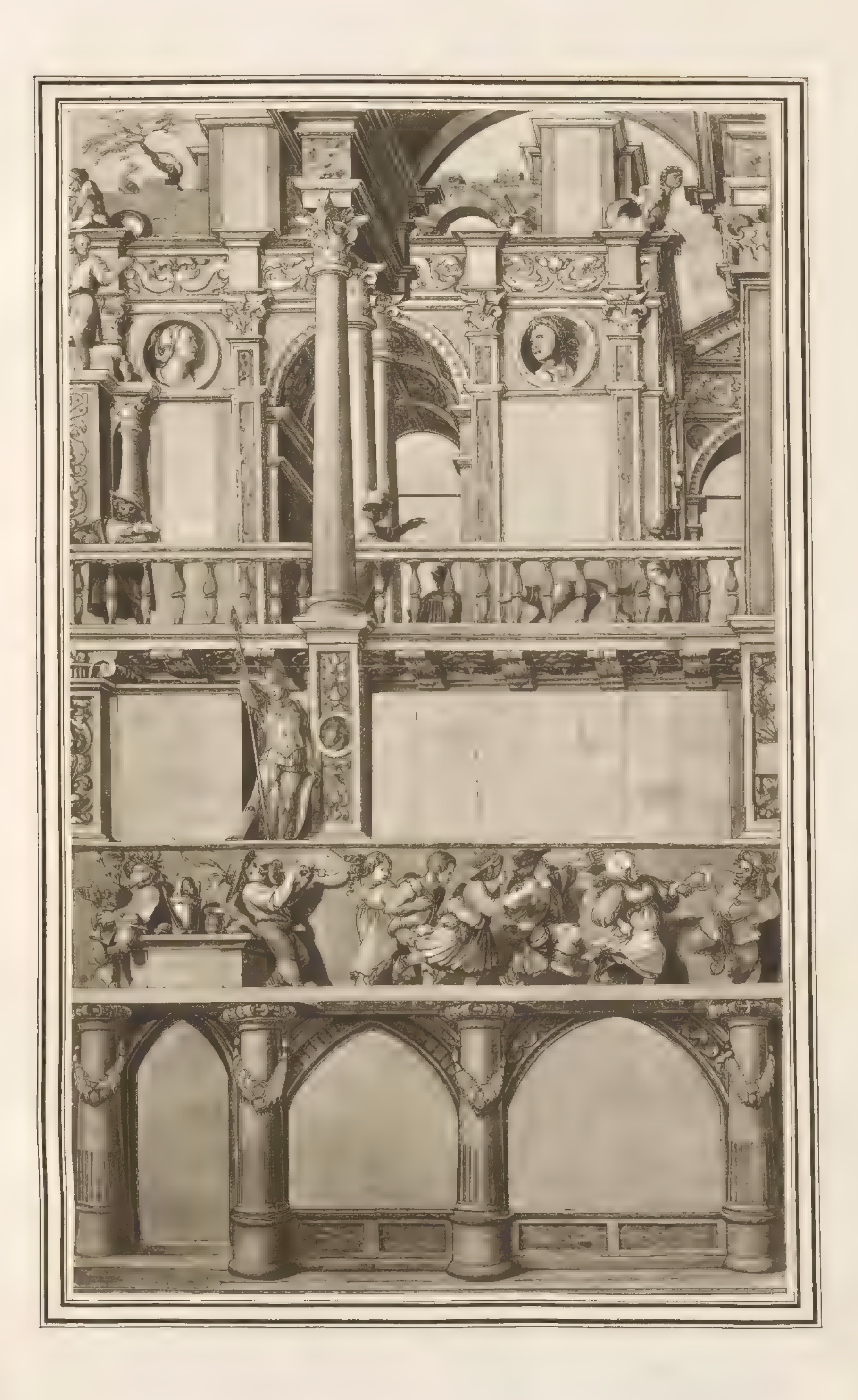


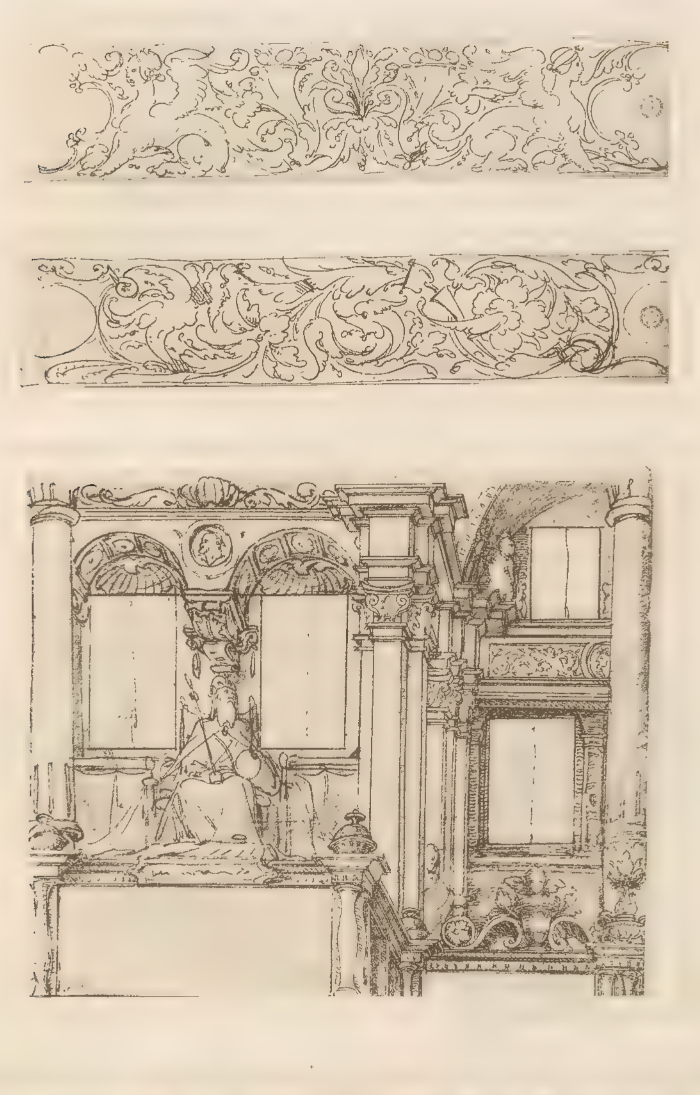






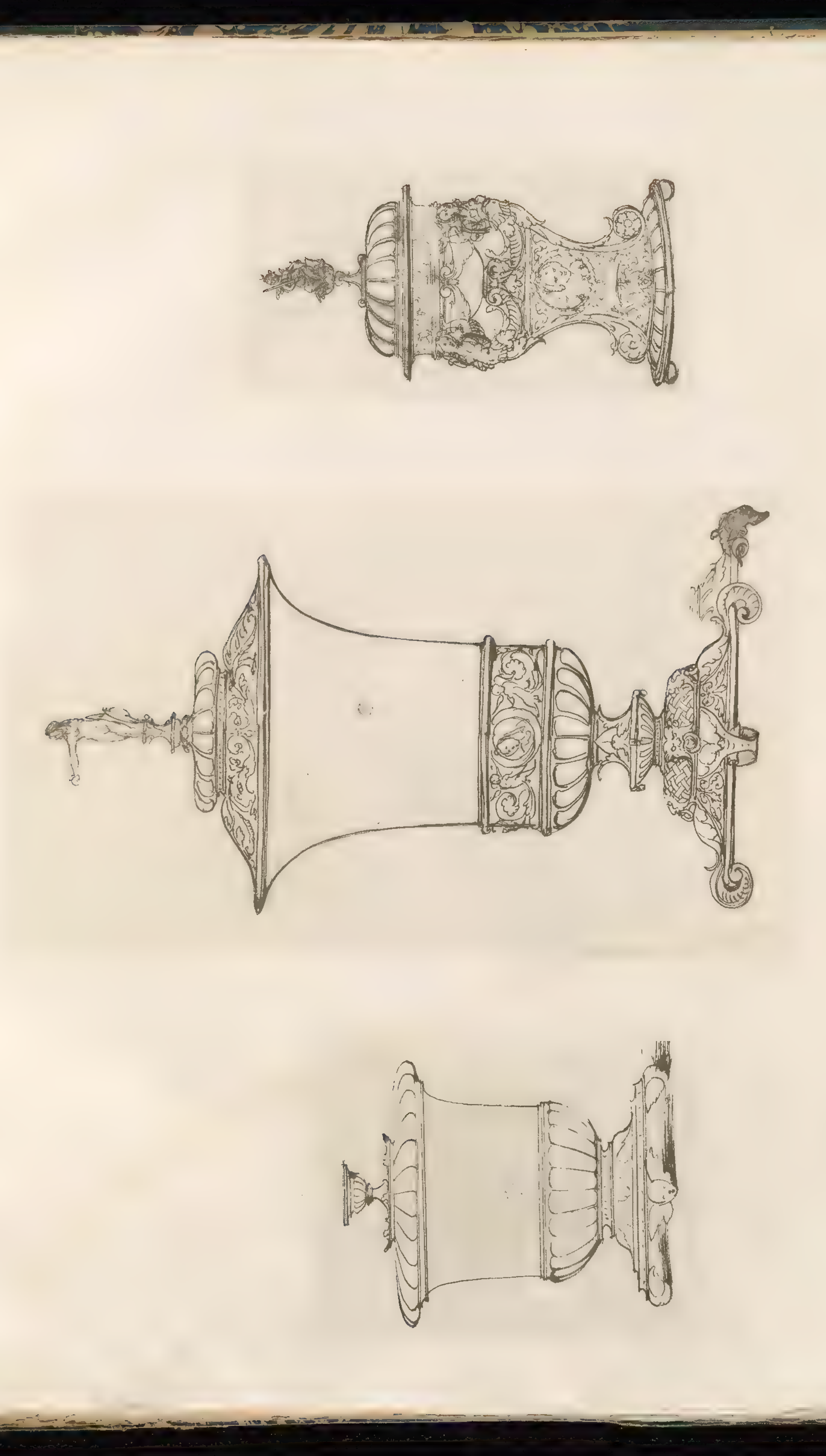


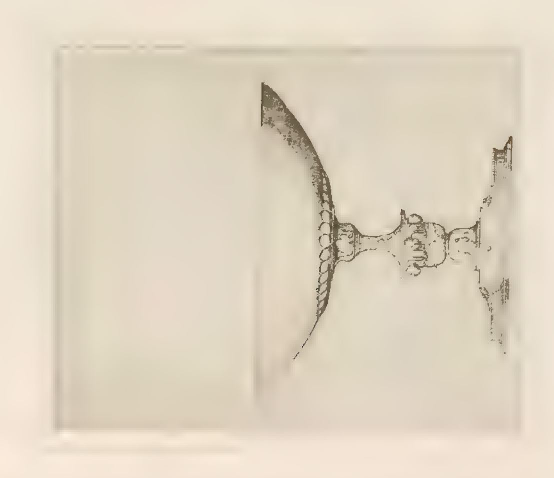


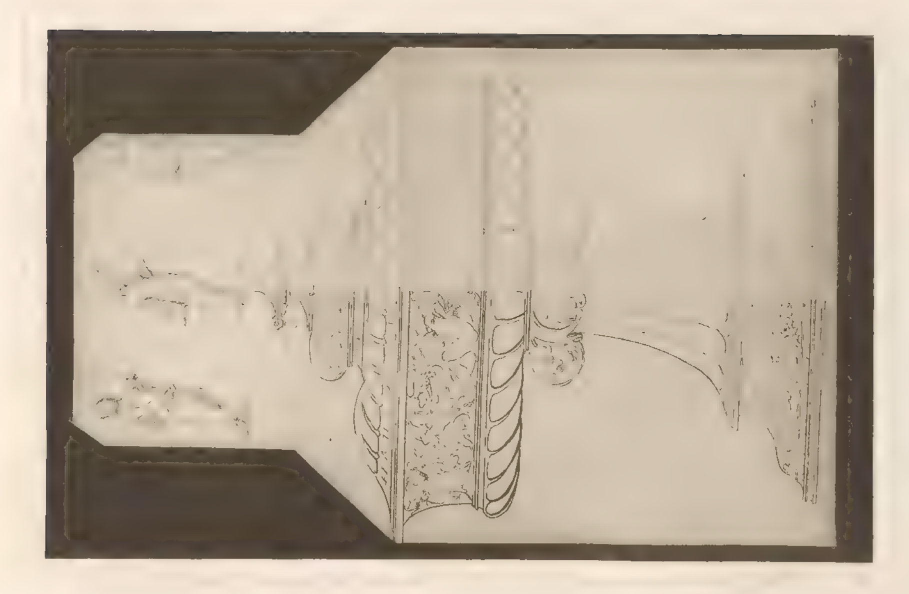


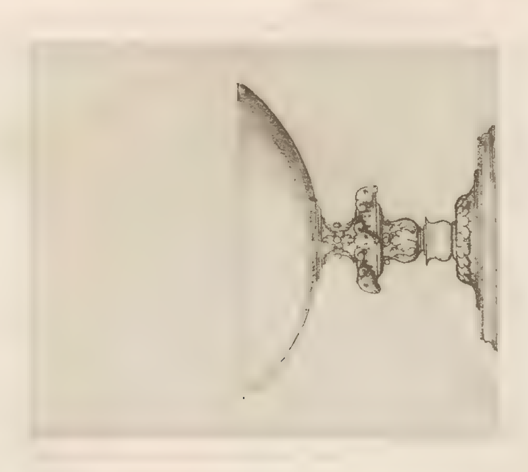






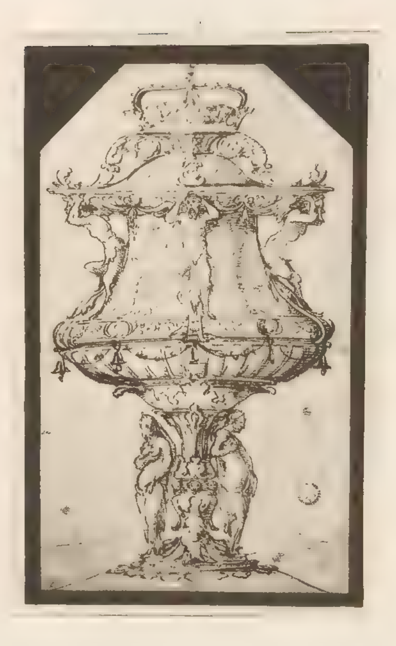


















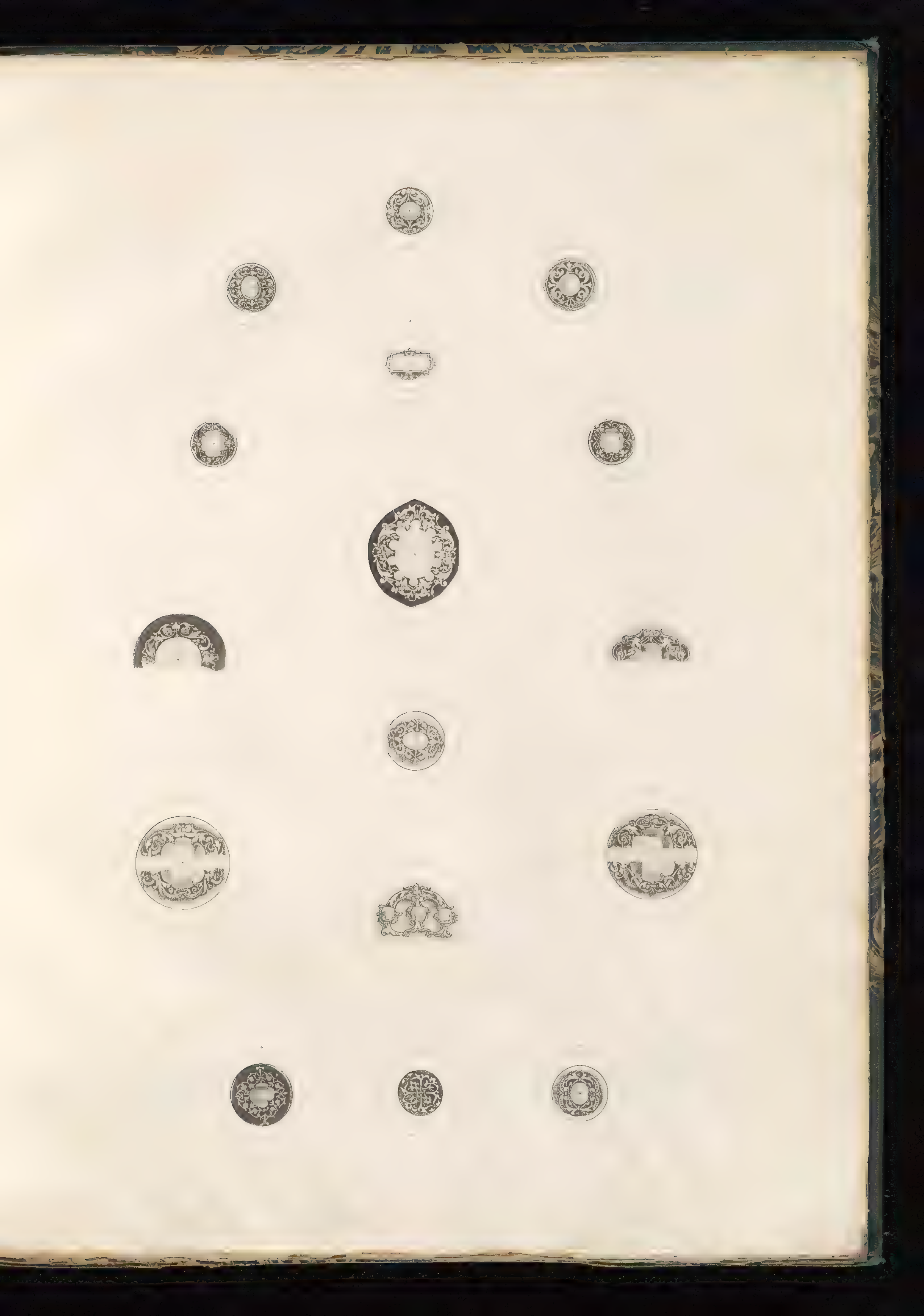


PL. XXVI







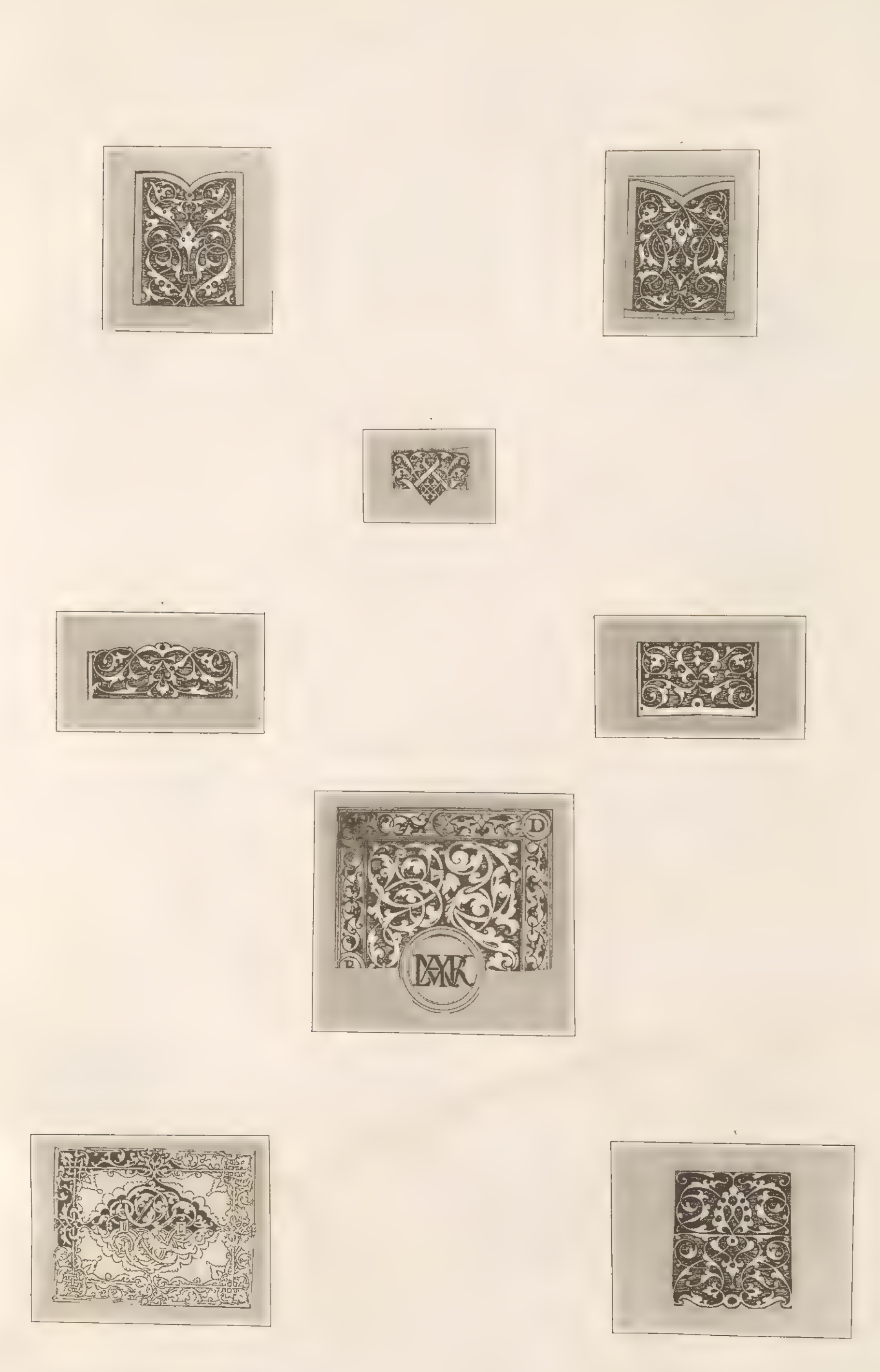


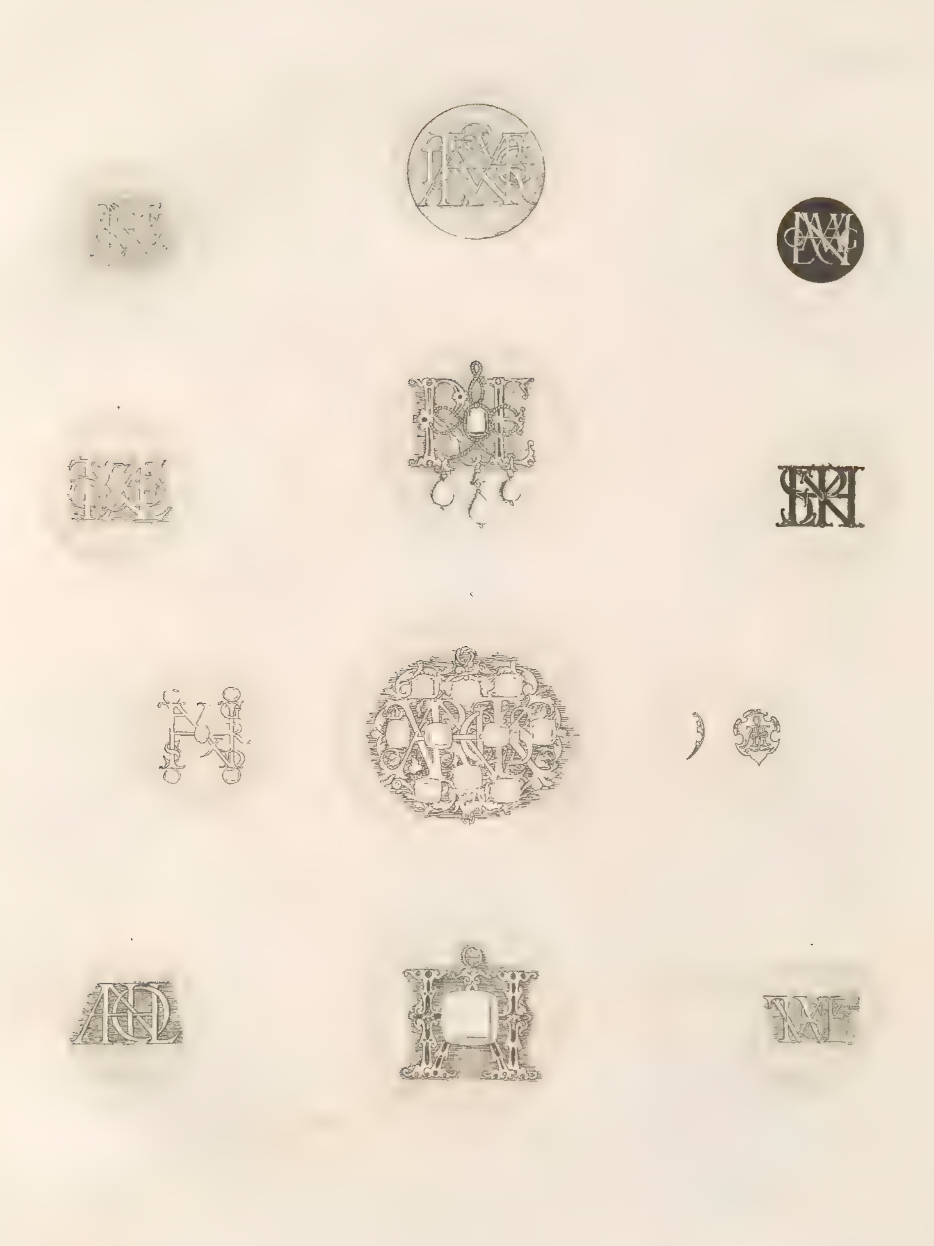

MI LADI PRINSIS
MI LADI PRINSIS


·ARCANVM·CELA·





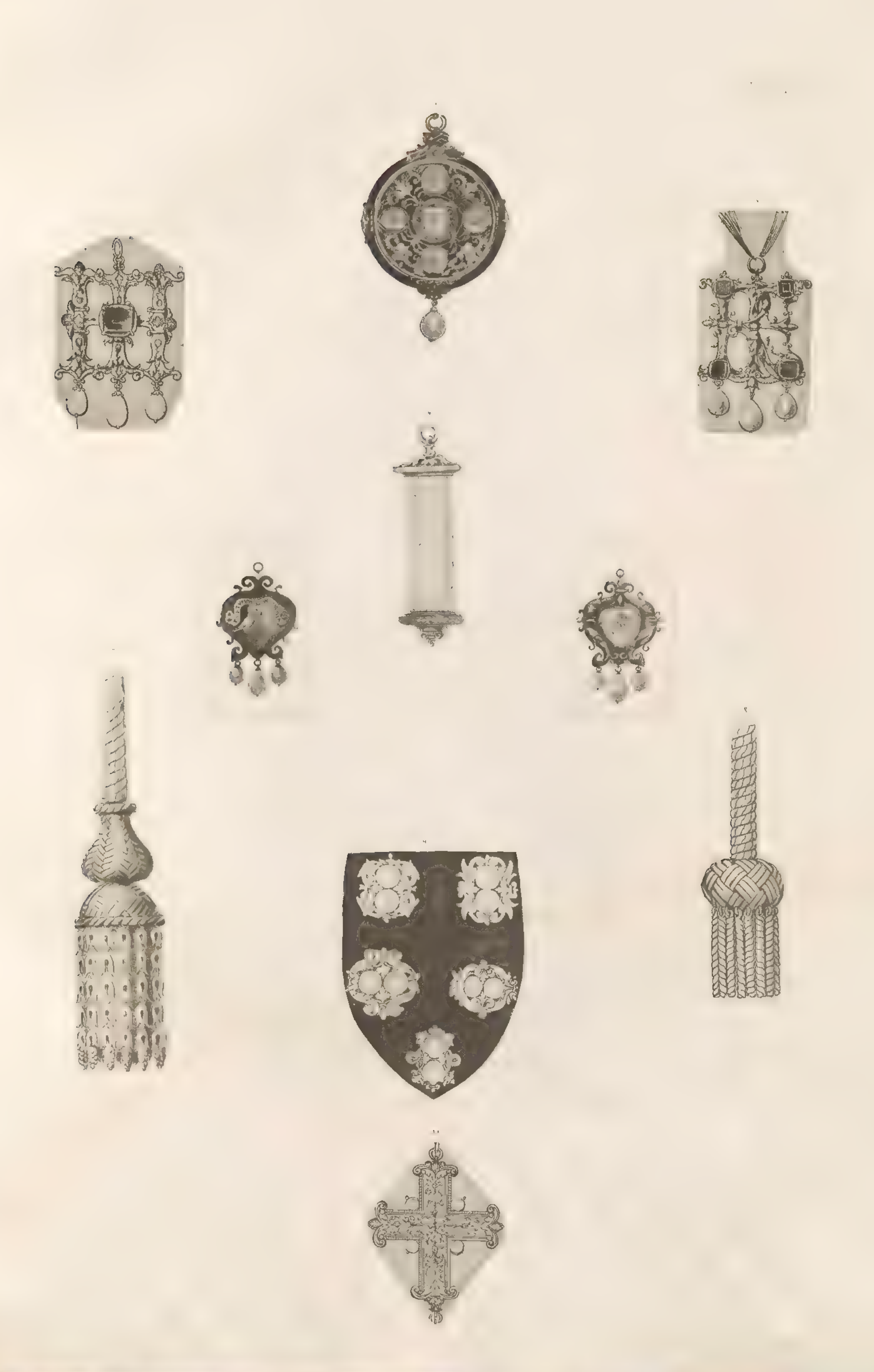





CAROLVS DVX SVECIE PRO HONORE SVO RICHEMOND
SERVAR VOGLIO,
QVEL CHE HO
GVIRATO
SATIABIMVR







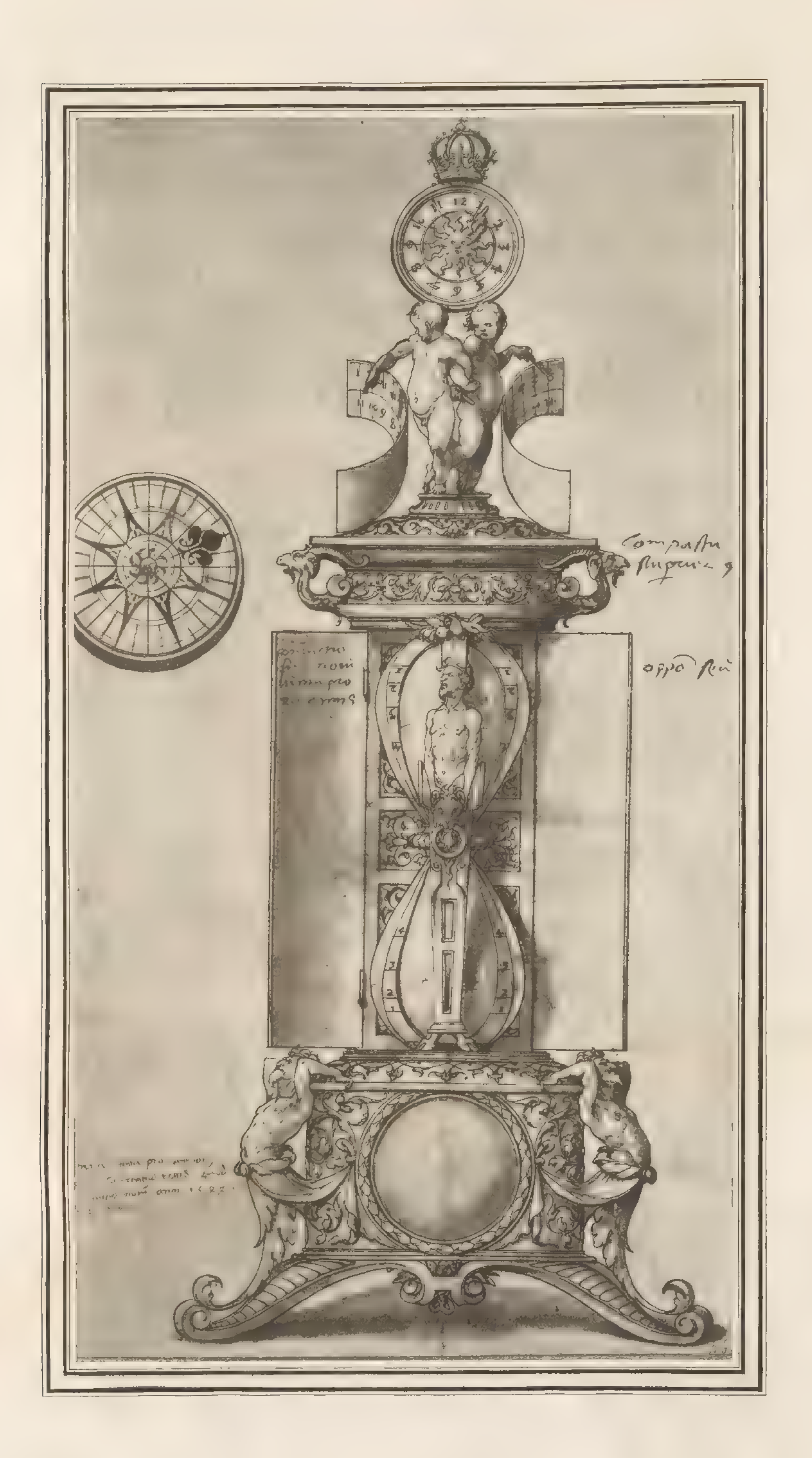





T W
W T



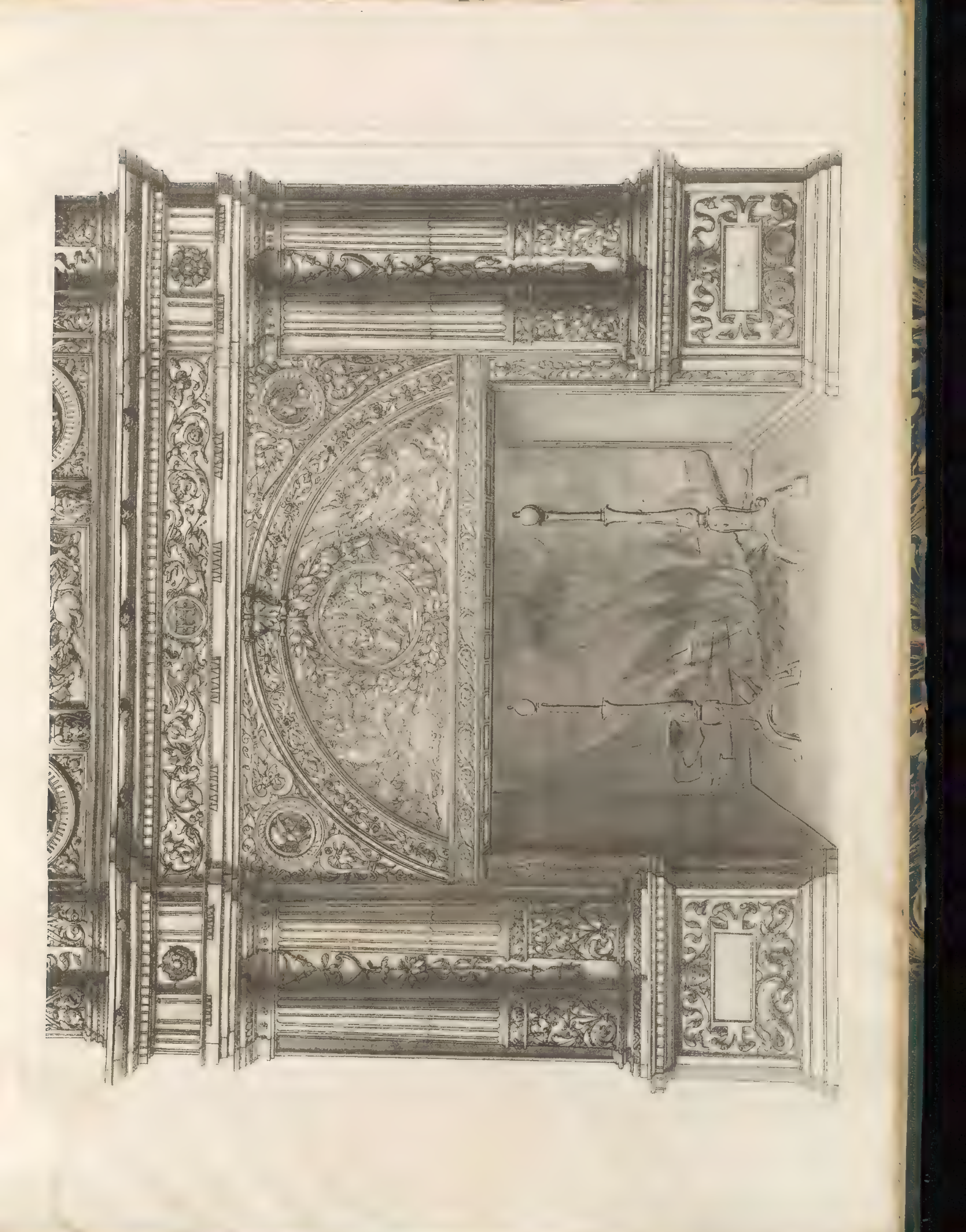


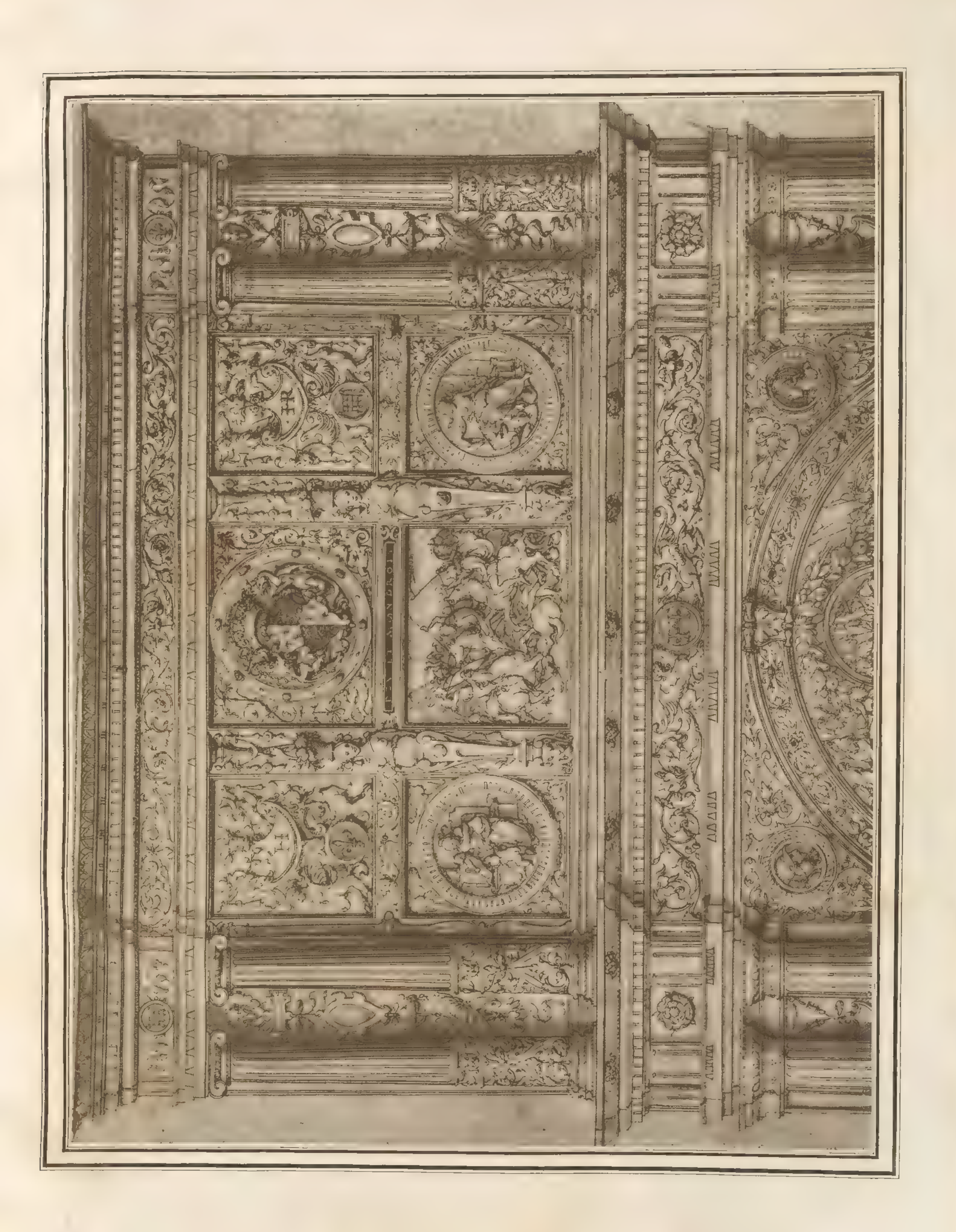




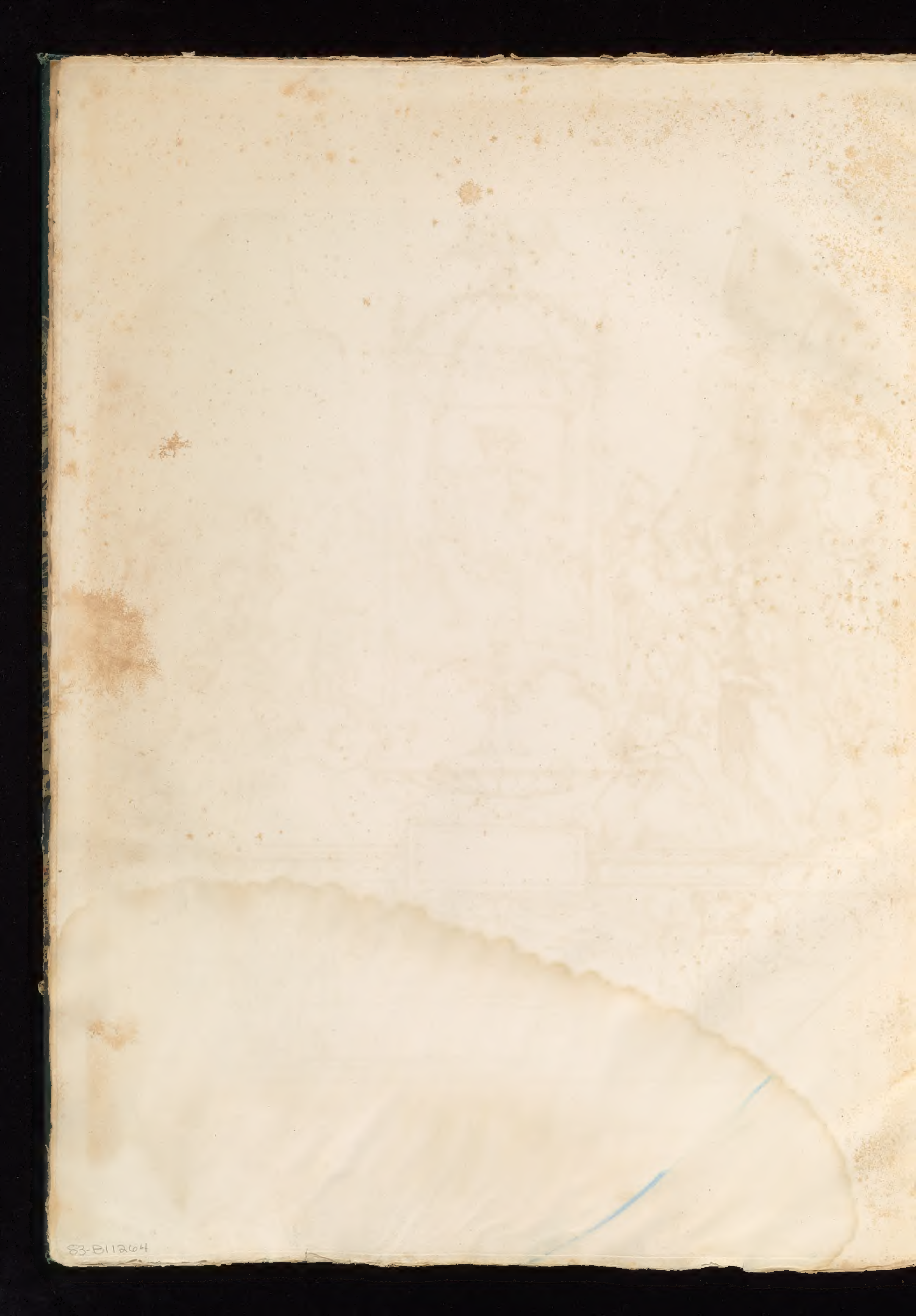


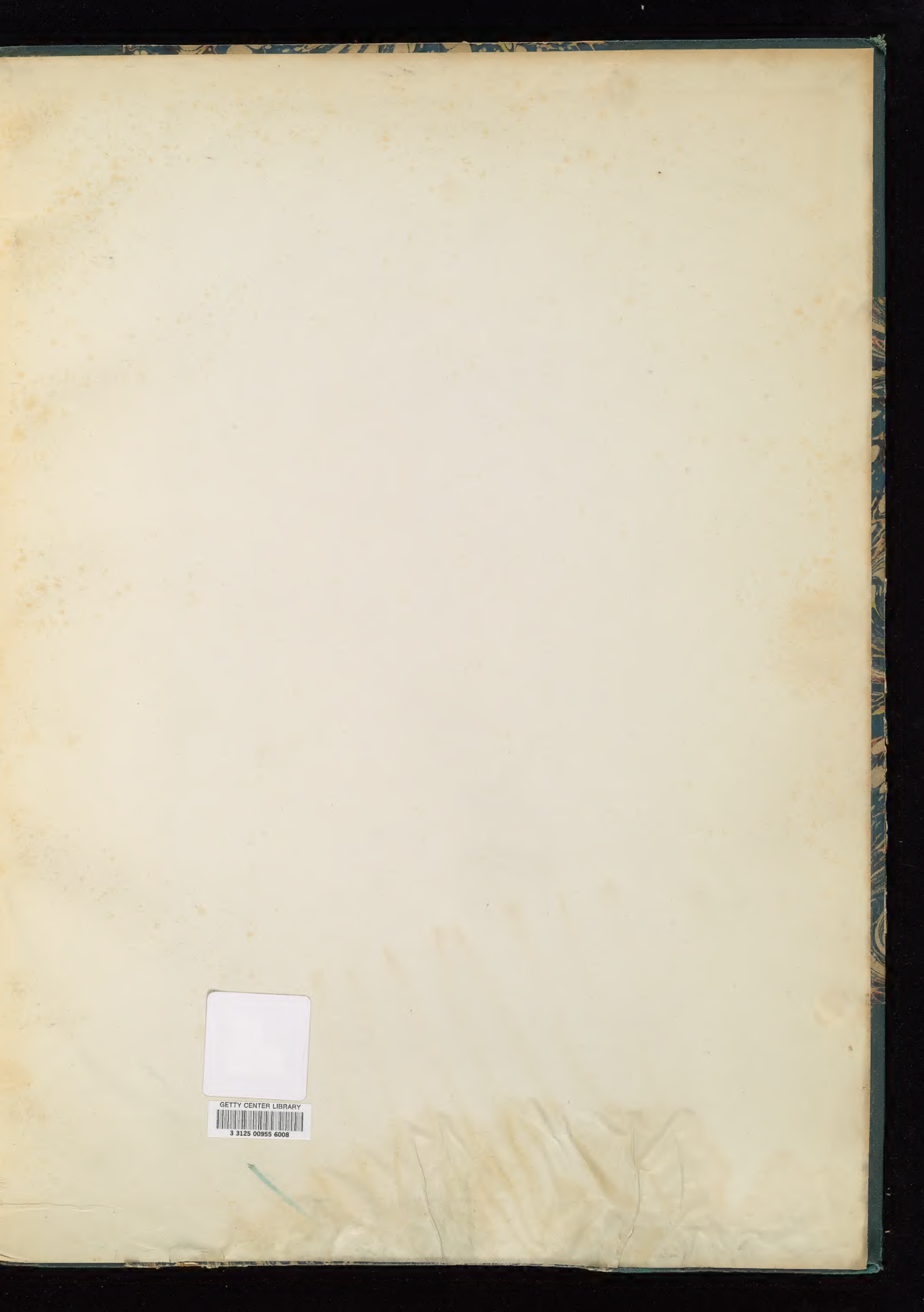
IX






96.
20




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00955 6008

